كلمة الوزارة

في ندوة أوغاريت (*)

الدكتور محمود السيد
وزير الثقافة

أيُّها الباحثون الأفاضل

أيَّتها الأخوات، أيُّها الأخوة،

أحييكم أطيب تحية، وأرحب بكم أجمل ترحيب في لاذقية العرب، وعلى مقربة منا ومن على شواطئها كانت مملكة أوغاريت الحضارية، تلك المملكة التي ما تزال مكتشفاتها شاهداً على ألقها الحضاري، فإذا ذكرت «أوغاريت» ذكر معها إبداع العقل البشري، إذ إنَّ أول أبجدية في التاريخ إنَّما تمَّ

(*) كلمة السيد وزير الثقافة في افتتاح الندوة الدولية للدراسات الأوغاريتية باللاذقية بتاريخ ٢٠٠٤/٨/٤م.

ابتكارها من لدن عقول أبنائها حيث كان العقل ماضياً في طريقه إلى البحث والدرس والاستقصاء والابتكار، وإذا مضى العقل في هذه الطريق فلا سبيل إلى أن يقف، ولا إلى أن يحد سلطانه على الحياة مهما تختلف فروعها.

ويعد اختراع الأبجدية من أهم الاختراعات في تاريخ الحضارة الإنسانية، وما اختراع الأبجدية بعملية سهلة وميسورة، وإنما يتطلب مستوى فكرياً متقدماً حتى تمكن هؤلاء من الوصول إلى تجريد الرموز ومن الواضح أن عملية التجريد تدل على تقدم في البنية العقلية والتفكير الراقي.

ولقد قدمت أوغاريت أبجديتها إلى الآخرين، ونقلت معها معرفتها مقرونة برسالة حضارية تؤكد احترام الإنسان والحرص على إقامة العلاقات السلمية مع الآخرين، وتعزز العيش المشترك ومحبة الناس كافة.

وتتأتى أهمية أوغاريت إلى جانب ذلك كله من حيث كونها مرفأ تجارياً هاماً، إذ أكدت المكتشفات الأثرية أنها كانت على صلات حضارية مع ممالك حوض المتوسط في مصر وكريت وقبرص والأناضول. وثمة مراسلات تجارية واقتصادية بين مملكة أوغاريت وملوك الممالك الداخلية والخارجية.

ولقد آثرت وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية أن يكون ضمن فعاليات مهرجان المحبة إقامة هذه الندوة الدولية للدراسات الأوغاريتية، وذلك بمناسبة مرور خمسة وسبعين عاماً على اكتشافها.

أيتها الأخوات، أيُّها الأخوة،

إننا وبهذه المناسبة، مناسبة مرور خمسة وسبعين عاماً على اكتشاف أوغاريت لنعتز أيما اعتزاز بالتراث الغني لأمتنا ومنه «أوغاريت»، ونعتز بهذا

الماضي الحي في النفوس والعقول والقلوب والضمائر، لأنه تراث إنساني يقوم على أشرف ما يتميز به الإنسان عقله وضميره، ويدعو إلى الإخاء والمحبة في الإنسانية، وهي القيم التي يتوق العالم إلى تحقيقها حالياً في ظلال عولمة متوحشة، يسود في ظلالها حق منطق القوة وشريعة الغاب، لا قوة الحق ويا للأسف! وها هي ذي الأعمال الاجرامية ماثلة أمام أعيننا في فلسطين المحتلة والعراق المحتل حيث بات إرهاب الدولة مشروعاً في نظر الأقوياء، وغدت الاستهانة بحقوق الإنسان والقيم الإنسانية أمراً مستساغاً في شرائعهم، لا بل أطلق على شارون المجرم الذي ما عرفت البشرية مثيلاً له في إجرامه ووحشيته، أطلق عليه «رجل سلام» من قبل «بوش» رئيس الولايات المتحدة الأمريكية فكأن هذا العالم قد فقد صوابه بعد أن اختلت فيه المعايير، واضطربت فيه المفاهيم، وغدا من يدافع عن أرضه المحتلة إرهابياً، ومن يمارس البطش والإجرام يومياً رجل سلام ويا للأسف!

وإننا وبهذه المناسبة أيضاً مناسبة مرور خمسة وسبعين عاماً على اكتشاف أوغاريت نعمل على إحياء تراثنا ونسعى إلى توظيفه وتحويله إلى مؤثرات فاعلة في حياتنا المعاصرة وفي بناء مستقبلنا.

ولكم هو جميل ورائع أن نبصر جذور غدنا الذي نريده مشرقاً في الصفحات المشرقة من التراث، وأن نجعل العدالة الاجتماعية التي نناضل من أجلها الامتداد المتطور لحلم أسلافنا بسيادة العدل في الإنسان. وبذلك وحده يصبح تراثنا طاقة فاعلة وفعالة يوقظ الشعب ويحرك فيه الذاكرة، ويدفعه إلى الإيجابية والإبداع لا إلى السلبية والاجترار.

ولئن كنا نعتز باختراع الأبجدية لدى أسلافنا في أوغاريت، وبما حمله

هـذا الاختـراع مـن رسـالة حضـارية إلى البـشـرية فـإن القـراءة هـي سبـيل الإنسـان إلـى معـرفـة الـنـفـس والبيـئة والمجتمع والكون والحياة.

ومن هنا كانت فاتحة الرسالة الإسلامية السمحة «اقرأ باسم ربك الذي خلق». وما أجمل أن يقرأ الناس في أيامنا هذه وأن يفهموا ما يقرؤون في هذه الظروف التي تحيط بنا والتي تصد عن القراءة القيمة، وتحول بينهم وبين الفهم ولا سيما الفهم الناقد العميق!

وما أجمل ألا نرى بين ظهرانينا أميـاً، وأن يكون الكتاب الصديق الصدوق لكل منا. إذ إن ثمـة عـاراً علينا ونحن من اخـتـرع الأبجـديـة الأولى في تاريخ البشـرية، أن يكون بيننا على النطاق القومي ما يزيد على سبعين مليونـاً من الأميين!

ومـا أروع أن يكـون الإنسـان مـدمنـاً علـى القـراءة المبـنيـة على الفـهـم والتحليل والتفسيـر والـنـقـد والتذوق والتمثل وإدراك الغايات البعيدة!

وما أجمل أن يقـرأ أبناء الأمة ويفـهموا ويستـمتـعوا بالقراءة والفهم وأن تكون قلوبهم كريمة ونفوسهم سخية، وأن يدفعهم ذلك كله إلى أن يشـركوا الناس معـهم فيمـا وجـدوا من لذة المعـرفـة ومتـعـة الفهم والتـذوق على حـد تعبير الدكتور طه حسين!

وتجـدر الإشـارة إلى أن في القـراءة الجـادة مـعـاناة، ولقـد ورد في الشـعـر الإنجليزي: إنك تستطيع أن تشـتري الكتاب ولكنك لا تستطيع أن تشـتري المعـرفـة. فـالحصول على المعـرفـة يحـتـاج إلى الجـد والجـهـد والمثـابرة، كـمـا يستلزم العـرق والأرق والتعب. وها نحن أولاء نرى شـريحـة من أجيالنا تحيا

في هذه الأيام وفي ظلال العولمة حياة قوامها التعلق بقيم الاستهلاك والركون إلى الدعة والكسل والأثرة، والانصراف عن جد الأمور إلى سخفها، وعن عسير الأمر بيسيره، فنحن أحوج ما نكون إلى الجدية في البناء المعرفي وتكوين مجتمع المعرفة بغية اللحاق بركب العصر، عصر المعلوماتية والإنترنيت والثورة التقانية، وصولاً إلى الإبداع والابتكار على النحو الذي أبدعه أسلافنا القدماء في أوغاريت، وهذا هو هاجس مسيرة التطوير والتحديث بقيادة السيّد الرئيس بشار الأسد، راعي الإبداع والمبدعين.

أيَّتها الأخوات، أيُّها الأخوة،

إننا وفي ندوتنا الدولية للدراسات الأوغاريتية وبمناسبة مرور خمسة وسبعين عاماً على اكتشاف أوغاريت نتذكر بكل تقدير وإكبار عالمي الآثار المشهورين اللذين كان لهما الفضل وأي فضل في كشف النقاب عن حضارة أوغاريت وهما الفرنسي كلود شيفر والسوري جبرائيل سعادة، ولكم هو جميل ورائع أن يكون ثمة تعاون بين الآثاريين على مختلف جنسياتهم وانتماءاتهم، وتعاون بين البعثات الأجنبية والوطنية لتسليط الأضواء على عطاءات الحضارات الإنسانية وذلك لما فيه خدمة البشرية وتقدم الإنسانية في زمن انحسرت منه القيم الإنسانية وغاضت فيه المشاعر، وتحجرت العواطف، ولم يعد الإنسان ليشعر بأخيه الإنسان ويا للأسف!

ولكن ليعلم أعداء الحياة في عالمنا أننا لن نتخلى عن قيمنا والحفاظ على عزة أمتنا وتاريخها المشرف والمشرق، وسواء أفهم الآخرون مواقف سورية أم لم يفهموها فإننا لن نتخلى عن الحياة العزيزة الكريمة لأمتنا ولا

عن ثوابتها القومية الراسخة، ولا عن جبلتها الإنسانية السامية، ولا عن ذرة تراب واحدة من أراضيها المحتلة مهما طال الزمن أو قصر.

أتوجه بالشكر الجزيل إلى الأخوة الباحثين على الجهود المقدرة والمعتبرة والتي بذلوها في إنجاز أبحاثهم، وأتمنى للمنتدين التوفيق والنجاح في إنجاز أعمال هذه الندوة في إطار الأهداف المرسومة لها.

وفقنا الله جميعاً لما فيه خدمة أمتنا وتقدمها وارتقاؤها والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته.

كلمة المعرفة

١١

نحن أدرى بشعابها؟!

رئيس التحرير
علي القيّم

كنت مؤخراً طرفاً في ندوة ثقافية تلفزيونية، كان موضوعها حول «تهريب الآثار وتغريبها»، وكان «معاكسي» في الطرف الآخر الصديق الباحث والمفكر المصري أحمد عثمان، الذي يعيش في بريطانيا منذ سنوات طويلة، ويساهم في الأبحاث والدراسات الأثرية والتراثية بدأب ونشاط وحيوية، أحسده عليها، ولكنني أخالفه الرأي في موضوع الحفاظ على آثارنا والتعريف بها، فهو يرى أننا لا نقدّر ما لدينا من كنوز رائعة، ولا نعرف قيمتها ولا نمتلك رؤية حقيقية

ومنظّمة تجاه مالدينا من مكتشفات لا تقدر بثمن، وأن الأجنبي هو الأقدر على حمايتها ودراستها وعرضها في متاحفه وقصوره وأوابده..

أعترف بأن بداية الاهتمام بآثارنا كانت عن طريق البعثات الأثرية الفرنسية والألمانية والإنكليزية والإيطالية، ولكن مع مرور الزمن وانتشار الوعي وصدور قوانين الآثار وتنشيط الروح في النزعة القومية العربية بدأنا نعي أهمية ما لدينا. فكانت متاحف جديدة في أكثر المدن والمناطق، وأصبح لدينا مجموعة من الباحثين والمختصين المرموقين الذين أثبتوا قدرات، وقدموا كشوفات وأبحاث ونتائج ملموسة في عملهم -على الرغم- من الظروف الصعبة التي رافقت مراحل حياتهم العملية مثل: ضعف الكادر المرافق لهم، وقلّة الاعتمادات المالية، وبدائية التقنيات التي استخدموها في حفرياتهم وأبحاثهم..

الفرق بين الباحث الأجنبي والباحث العربي، شاسع وكبير فالباحث الأجنبي يأتينا بثقة وعلم واعتمادات وتقنيات متطورة، تكون نتيجتها أبحاث ودراسات ومكتشفات ينشر عنها الكتب وتعبّر عنها الأفلام الوثائقية والمعارض العديدة، وعلماء الآثار عندنا يعملون بإمكانات متواضعة جداً، ويستخرجون الآثار التي يكون مصيرها المخازن ولا ينشر عنها إلا النزر اليسير وبشكل غير علمي.. صحيح أصبح لدينا عشرات بل مئات الأثريين والمساعدين المتخرجين من المعهد المتوسط للآثار أو قسم الآثار أو قسم التاريخ، ولكنهم -بكل أسف- دون عمل ودون خبرة ميدانية؟!.

❖ ❖ ❖

نحن نتفاخر كثيراً بالتاريخ والحضارة والتراث، لكننا في الواقع ماز لنا نفتقد إلى الاهتمام والرعاية اللائقة بهذا الموروث الحضاري والثقافي الضخم.. لذلك ليس غريباً أن نسمع أصواتاً مثل الباحث أحمد عثمان وغيره تقول وبصراحة مؤلمة أنّ الآثار التي بين أيدينا لا نعرف قيمتها ولا أهميتها ولا صيانتها، وهي تراث إنساني عالمي لا يجب التفريط به أو التهاون في ترميمه وحفظه للأجيال القادمة، شواهد حيّة على حضارات رائعة أينعت وازدهرت على أرضنا العربية منذ آلاف السنين.

لا شك بأن تقدم البحث العلمي وتطور الدراسات والمناهج والأدوات التي رافقت

علم الآثار في السنوات القليلة الماضية، ساعدت كثيرًا في تغيير النظرة وتطور العمل الأثري، ولكن هذا لا يقلّل من أهمية طرح الموضوع وضرورة دعمه وإيلائه الاهتمام الكبير ليكون العمل على مستوى الطموح والآمال المعقودة، والأحلام المنشودة التي يجب أن تقودنا إلى ما نصبو إليه من رؤى وآفاق واسعة المدى، لوضع سورية على خارطة الدول السياحية الكبرى في حوض البحر المتوسط، وأعتقد أن هذه الرؤى مشروعة وواقعية إذا عرفنا جيدًا قيمة وأهمية ما لدينا من تراث حضاري غني وآثار تشكّل سلسلة متواصلة الحلقات - دون انقطاع- لحضارة الإنسان منذ مليون سنة وحتى وقتنا الراهن.. صحيح أن الأجانب من علماء الآثار كان لهم فضل السبق والتفوق، لكننا الآن، أصبح لدينا القدرة على الإضافة والتعديل وإعادة النظر وفق شمولية الباحث ورؤية من يمتلك الحقيقة والعلم والمعرفة.

* * *

إن الاكتشافات الأثرية التي تحققت في سورية خلال مسيرة عمل عمرها أكثر من /٧٥/ عامًا، بدءًا من اكتشافات أوغاريت (رأس الشمرا) وماري (تل الحريري) ومسكنة (إيمار) وتل ليلان وترقا وإيبلا (تل مرديخ) ودمشق وحلب وعين دارا وبصرى وشهبا ومواقع عصور ما قبل التاريخ المدهشة والفريدة من نوعها في العالم التي دعت علماء الآثار والتاريخ القديم إلى إعادة كتابه تاريخ العالم القديم وإلى تصحيح الأخطاء المتوارثة الشائعة عن هذا التاريخ.

علماء الآثار في بحثهم عن منطقة الثورة الحضارية التي نقلت الإنسان من عبد للطبيعة إلى سيّد لها، تكهنوا بأن هذه الثورة قد حدثت وأخذت أبعادها ومناهج تطورها وازدهارها في مكان ما من بقاع المشرق القديم.. وكم كانت الدهشة عظيمة ورائعة عندما اكتشفوا أن ما تكهن به عالم عصور ما قبل التاريخ الشهير «تشايلد» ورسم صورته وأبعاده وآفاقه قد تحقق على أرض سورية منذ أكثر من مليون سنة، التي أينعت فوقها ابتكارات متنوعة كان لها الأثر الأكبر في مسيرة الحضارة والتطور البشري، وقد وفّرت هذه المنطقة من العالم كل مقومات عيش واستمرار الإنسان، وقد وجدت آثاره في كل مكان تقريبًا، وخاصة في وديان الأنهار وعلى شواطئ البحار والبحيرات.

لقد قدم إلى سورية باحثون وعلماء من جامعات ومراكز بحث ومؤسسات علمية عديدة معروفة في العالم، ونقبوا في عشرات المواقع وجمعوا آلاف القطع الأثرية التي ملأت متاحف دمشق وحلب ودير الزور واللاذقية وحمص وحماه وغيرها، والتي ساعدت دراستها على الإحاطة بالإطار العام الشامل لحياة الإنسان في سورية سواء من جوانبها المادية والروحية..

لقد شذب هذا الإنسان حجر الصوان وقام بصقله وتحديبه وتحويله إلى أداة نافعة قادرة على تقطيع طعامه والدفاع عنه، وقام بصناعة الحجر من التراب (الطين المدكوك والطوب المسكوب)، وهجر الكهوف والمغاور وأقام بيته في العراء لأول مرة، ونجح بتأهيل الدواب والحيوانات وجعلها داخل زرائب وحظائر، بعد أن كانت هائمة في الطبيعة والبراري..

❖ ❖ ❖

في «**تل المريبط**» من الجزيرة السورية، أزاح علماء الآثار الستار عن المسرح الذي حدثت في أرجائه «الثورة الزراعية» الأولى في تاريخ حضارة الإنسان.. لقد كان ذلك في الألف التاسع قبل الميلاد، ففي هذا الموقع الذي غمرته مياه سد الفرات نشأت أول قرية، وشيّد الإنسان أول منزل، وكان إنسان هذا الموقع أوّل من نثر البذار. وأوّل من صنع من الطين للأم الحنون تمثالاً، وأوّل من احترم الآباء والأجداد وذلك بشهادة الجماجم المعروضة فوق المصاطب في قلب كل منزل من منازل «تل المريبط»..

وتوالت المكتشفات المماثلة والمكمّلة للحدث في «تل الشيخ حسن» و «تل بقرص» و «تل أبو هريرة» و «تل أسود» و «تل الرماد» و «الكوم» وغيرها..

كان الخطأ الشائع والاعتقاد السائد في الأوساط العلمية العالمية، وفي مختلف الأدبيات التاريخية والأثرية، أن سورية لم يكن لها تاريخ في الألف الثالث قبل الميلاد، وأن تاريخ الشرق القديم يدور في فلك قطبي الحضارة في وادي النيل ووادي الرافدين، فجاءت مكتشفات إبلا «تل مرديخ» لتضع العالم أمام قطب جديد لا يقل أهمية عن سابقيه جعلت العلماء .. يدون النظر في مجمل معلوماتهم القديمة عن «ممالك المدن» في الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد.

وظهرت في مواقع كثيرة من الفرات الأوسط في الجزيرة السورية، بواكير خط المدن. وكان موقع ترقا (تل العشارة) بمثابة مدينة متكاملة نشأت وتطورت فوق هذا التل، مثلها في ذلك مثل مدينة أثينا التي قامت كمدينة متكاملة فوق جبل زيوس، وكانت مملكة ماري «تل الحريري» الواقعة على بعد /٦٠/كم إلى الجنوب من ترقا، تسيطر على منطقتي الفرات وحوض الخابور منذ نحو /٢٤٠٠/ ق.م حتى دمارها على يد الملك حمورابي البابلي سنة (١٧٦٠) ق.م ، وما من شك أن ترقا كانت تحت سيطرة «ماري» خلال هذه الفترة، حيث كانت في منتصف الألف الثالث ق.م عاصمة لولاية من ولايات ماري، ومن الحقائق المعروفة أن «ترقا» ظلت مركزًا دينيًا للإله «دجن» في منطقة الفرات الأوسط حتى أثناء الفترة التي كانت ماري في أوجها..

علم الآثار في سورية أثبت أن النصف الثاني من الألف الثالث قبل الميلاد، هو الفترة التي نشأ فيها التفاعل بين سورية والعالم الإيجي، وقد بدأت هذه المرحلة في التطور والازدهار منذ العصر البرونزي الوسيط، ووصلت إلى الذروة في العصر البرونزي الحديث، ولعبت مملكة أوغاريت في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد مركز الثقل في هذا التفاعل، وقد وصل النحاس القبرصي إلى مناطق الفرات حيث التقى بالنحاس المستورد من الخليج العربي، وظهرت مملكة يمحاض (حلب) لتلعب دورها المميز في هذا المجال، وازداد طلب مصر على المصنوعات المستوردة من سورية والعالم الإيجي، ولعبت أوغاريت دور الوسيط التجاري.

وفي مطلع الألف الثاني قبل الميلاد، ازداد استخدام الطريق الذي يقطع بادية الشام مرورًا بمدينة تدمر، حيث اختصر هذا الطريق المسافة بين بلاد ما بين النهرين والساحل السوري اختصارًا كبيرًا..

❖ ❖ ❖

هذه المعلومات التي هي غيض من فيض، لم تكن معروفة قبل عقود قليلة من الزمن، وبفضل المكتشفات الأثرية التي قام بها علماء أجانب وعرب، استطاع المؤرخون تسجيل التجربة الإنسانية في سورية العربية بكل أبعادها ومضامينها وأهدافها وغاياتها النبيلة السامية.. لقد أعطت سورية، باعتراف علماء الآثار والتاريخ الأجانب

للعالم معارف وعلوم وفنون وآداب عديدة، كانت بمثابة حجر أساس الحضارة الإنسانية منذ آلاف السنين.. في هذا المجال يقول «فيليب حتي»: تحتل سورية مكانة فريدة في تاريخ العالم، وقد كان فضلها على رقي البشرية من الناحيتين الفكرية والروحية أجلّ شأناً من فضل أي بلد آخر.

اليونانيون نقلوا موروثهم الفكري والثقافي والأدبي والفلسفي عن سكان سورية، ثم أعطوا هذا الإرث إلى الرومان وبالتالي إلى شعوب أوروبا الحديثة. لذلك ليس غريباً أن يقول الشاعر الروماني جوفينال (٦٠-١٣٠) ميلادي: «إن نهر العاصي أصبح يصبّ في نهر التيبر منذ أمد بعيد، حاملاً معه لغة سورية وتقاليدها وثقافتها».

مع كل ما ذكرت -بكل أسف- هناك أقلام عربية وأجنبية تحاول بكل السبل الإساءة إلى هذا الموروث الثقافي والعلمي والأدبي والفني، وتحاول التهوين من شأنه وإسقاطه من الهوية العربية، وقطعه عن ماضي الأمة، والتشكيك في المنجز الحضاري الذي صنعه وأبدعه الإنسان العربي عبر العصور والعهود القديمة الموغلة في القدم.

في سورية ومنذ سنوات عديدة، لانأخذ بعين الاعتبار الكشف عن الآثار المهمة فقط، بل دراسة مجمل الواقع البيئوي والاقتصادي والاجتماعي والسياسي للمجتمعات القديمة التي عاشت فوق أرضها بسلام ومحبة وتسامح وإخاء بعيداً عن التعصّب والعنصرية والتفرقة، وقد أدى قيام الهيئات العلمية إلى الحفاظ على التراث العربي وصيانته، وتحقيق الفائدة العلمية والسياسية والثقافية والسياحية، مما قاد إلى رفع الأذى عن ثرواتنا الأثرية التي هي ملك أجيالنا كلها، وهي رصيدنا الثقافي والفني الكبير، وأعتقد جازماً أن هذا الفعل هو أفضل رد على من يحاول التشكيك في قدرتنا ومعرفتنا بأهمية آثارنا وكنوزنا المتحفية والتراثية، وما إسهامنا في الدراسة والبحث والتنقيب والترميم والصيانة إلا بداية تكوين حقيقية لعلم آثار عربي له مناهجه وأهدافه الواضحة، الذي من خلال تطويره يمكننا الرد بعلمية وموضوعية على العديد من الأسئلة المتعلقة بالإنسان العربي وحضارته وثقافته وتفكيره ودوره الكبير في تطور المعارف والعلوم والإبداعات البشرية.

❖ ❖ ❖

الدراسات والبحوث

تأكيد الهوية الثقافية العربية في إطار التنوع والوحدة

د. ملكة أبيض (*)

بدأت الثقافة مع وجود الإنسان على الأرض، مميزة له عن الكائنات الحية الأخرى. وما لبثت ثقافات الجماعات البشرية أن تمايز بعضها عن بعض، خلال محاولاتها للتلاؤم مع الظروف التي أحاطت بها وعملها على تلبية حاجاتها.

ومع تغير الظروف الخارجية، وتفتح الحاجات والمطامح الداخلية، تعددت الثقافات وتطورت وتشعبت، وجرى بينها الكثير من التبادل، والكثير من الصراع أيضاً. وكان لهذا وذاك جوانب إيجابية وأخرى سلبية فيما يتعلق ببقاء الجماعات وتقدمها.

(*) د. ملكة أبيض: أستاذة في جامعة دمشق سابقًا، وجامعة صنعاء حاليًا.
- العمل الفني: قحطان الطلاع.

ومع تسارع التطورات في المجالات العلمية والتقنية، ولاسيما في مجال الاتصال، زادت حدة الاحتكاك بين المجتمعات، كما زاد خطر تسلط الجماعات القوية على الضعيفة، وهيمنة ثقافاتها عليها تحت شعارات كثيرة منها: تحضير الشعوب المتخلفة (الاستعمار)، والعولمة التي ظهرت أخيراً، وليس آخراً.

والأمة العربية التي وقع معظم أقطارها تحت الاستعمار في القرنين الماضيين، واستقلت عنه- إلى حد ما- بعد كفاح مرير، تريد اليوم الحفاظ على بقائها وعدم الوقوع في براثن العولمة، بالمحافظة على هويتها الثقافية وتوكيدها.

هل يمكنها تحقيق ذلك دون إجراء تجديد في ثقافتها القومية، وسط هذا العالم السريع التغير؟

وإذا كان التجديد ضرورياً، فما طبيعته، وما حدوده، وما التدابير والخطوات التي يجب اتخاذها في هذا السبيل؟

هذا ما يحاول البحث الحديث عنه، ولا أقول الإجابة. فلهذه الأسئلة إجابات، وفي كل منها بعض الفائدة. ولابد من متابعتها، ونقدها، وتوضيح مسارها باستمرار دون التفكير في التوقف عند نهاية ما.

٢- الثقافة والهوية الثقافية:

لكلمة الثقافة في أيامنا هذه استعمالات شتى. على أننا نستطيع الإشارة هنا إلى مدلولين رئيسيين هما: المصطلح العلمي والمعنى التقويمي.

أ- المصطلح العلمي، وضعه علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع وآخرون ممن يهتمون بدراسة الإنسان لوصف الخصائص المميزة للتاريخ والوجود البشريين، وعلى الأخص اختراع الأشياء المادية والعادات والأفكار، وكل هذه تميل إلى التراكم وتؤدي بالتالي إلى تلاؤم أكثر تعقيداً مع الوسط الطبيعي.

وضمن هذا المصطلح تستخدم كلمة ثقافة، بالمفرد، للتعبير عن ثقافة الجنس البشري بعامة، وبالجمع، للتعبير عن الأشكال الثقافية في الأمكنة المختلفة.

ويهتم العلماء على الأخص بدراسة الثقافات، أي بأساليب الحياة التي تميز الجماعات المختلفة بعضها عن بعض. ذلك أن جميع الثقافات تضم مقومات تقنية واجتماعية وإيديولوجية.. تختلف فيما بينها من حيث البنية والتنظيم. وتعود هذه الاختلافات إلى فروق في البيئة الطبيعية والموارد التي تقدمها أو تحجبها عن المجتمع، وإلى سعة الإمكانات التي تتضمنها مجالات النشاط المختلفة كاللغة والتقنية والفنون، وأخيراً إلى درجة التقدم الذي بلغته. ومن هذه المقومات المتميزة تتشكل الهوية الثقافية للجماعة.



على أن هذه المقومات لا تجتمع معًا في جميع أبناء المجتمع نظرًا للفروق الفردية التي تتمثل في الميول والقدرات والظروف الخاصة. فالبعض يفيد من المقومات اللغوية والأدبية، والبعض الآخر من المقومات التقنية أو الفنية أو غيرها.. كما أن البعض يمتح من الثقافات مثلما وصلت إليه، والبعض الآخر يسهم في إغنائها وتجديدها، وهؤلاء يقومون بذلك عن طريق التعديل أو الاقتباس من ثقافة أخرى أو بنقل إحدى السمات الثقافية من مجال إلى آخر أو من عصر إلى آخر.. وفي هذه العمليات يسود مبدأ التجربة والخطأ، فالتجديد الذي يلقى القبول يبقى ويندمج في الثقافة مكونًا جزءًا منها، والذي يفشل يُهمل ويلقى.

إلا أن الأمة قد تمر في ظروف لا تكتفي فيها بالتعديلات أو التجديدات الطفيفة في الثقافة، وذلك في فترة التحولات الكبيرة، كما حدث للعرب حين ظهور الإسلام واندفاعهم لنشره اندفاعًا قادهم للاتصال بأقوام على درجة كبيرة من التقدم ورثت حضارات عريقة، فانفتحوا على تلك الأقوام، وأفسحوا لها المجال للمشاركة في صنع ثقافة جديدة تجمع بين أسس الدين الإسلامي، وتراثهم

الثقافي الخاص وهو التراث العربي الجاهلي، وثقافات تلك الأقوام وما تتحلى به من إمكانات [1].

لقد صنع رجال تلك الفترة- من العرب وغيرهم، والمسلمين وغيرهم، ثقافتهم بجهود واعية متسقة إلى حد بعيد.

فالثقافة لا تنقل فحسب، ولا تجدد فحسب، بل تصنع أيضاً.

صحيح أنها تصنع أبناءها، ولكنهم يصنعونها بدورهم في تفاعل جدلي. وصانعو الثقافة هم أبناء الأمة الذين يعون حاجاتهم المادية والمعنوية، ويضعون تصورات واضحة للنماذج التي يصيغون للحياة في إطارها، ولما يريدون أن تكون حياة عليه أبنائهم وأجيالهم القادمة.

ومن الممكن التمثيل لصانع الثقافة بالسائق الذي يمتطي لقضاء حاجته مركبة (دراجة أو سيارة).

فالثقافات مراتب، من حيث قدرتها على تلبية الحاجات والتطلعات الإنسانية، شأنها في ذلك شأن الإنسانية، شأنها في ذلك شأن المراكب التي نستخدمها في حياتنا اليومية، والتي هي بدورها جزء من الثقافة.

وإذا بدا لنا أن نراقب السائق أثناء عمله رأيناه يبدأ بفحص مركبته لمعرفة ما يصلح منها وما لا يصلح، وما ينقصها من مواد وأدوات في ضوء المهمات التي سيتطلبها منها. حتى إذا زودها بما تحتاج إليه، انتقل إلى تحديد مكانه على الطريق، فنظر إلى اليمين واليسار والأمام والخلف، ثم اتخذ حركاته ببطء وحذر شديدين. وعندما ينجح في الإقلاع، يُعِدُّ الخطا ويسرع مستمرًا في مراقبة ما يحيط به لمواجهة الطوارئ.[2]

إن موضع الأمة صانعة الثقافة هو الحاضر، وأمامها مستقبلها الذي يتوقف إلى حد كبير على صواب نظرتها وسلامة تحركاتها، وعن يمينها ويسارها ثقافات عدة تقاسمها الطريق أو تزاحمها عليه، ومن خلفها ماضيها الذي ينعكس على مرآتها صورًا واضحة مضيئة، أو أشباحًا مشوشة قاتمة.

إن الأمة لا تستطيع النظر باتجاه واحد. فإذا أطالت النظر في الماضي، صعب عليها التمييز بين الجوانب القاتمة و المضيئة فيه، ووقفت مكانها مشلولة الإرادة. وإذا اقتصرت على حاضرها وحاضر القوى التي تحيط بها، أحست بالضعف تجاهها، وربما تنحت جانبًا متخلية لها عن الطريق. أما إذا تناوبت النظر من المستقبل إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، فإنها تصبح أكثر قدرة على تقويم الماضي في ضوء متطلبات الحاضر، وعلى تصحيح سيرها باتجاه المستقبل المنشود.

وهكذا فإن ماينبغي أن يقال الآن في ظروفنا الحاضرة ليس توكيد الثقافة، بل صنعها، أو تجديدها وتطويرها على أقل تقدير- وهذا رأيي على الأقل- ذلك أننا لا نستطيع توكيد ثقافتنا، أو هويتنا الثقافية الحالية دون إجراء عملية جذرية تجددها وتطورها نظرًا للتسارع الكبير الذي تشهده الثقافات المتقدمة المعاصرة، والعوائق الحادة التي تعيق سير الثقافة العربية.

لقد حاول العرب السير على خطا السلف في القرن التاسع عشر ضمن ما سمي عصر النهضة. فالتحق الرواد بالتعليم المستحدث آنذاك، بمعونة الخبراء الأجانب، وبذلوا جهودًا جبارة لتعلم العلوم الحديثة عن طريق الوسطاء أو باللغة الأجنبية، ومن ثم لترجمة هذه العلوم إلى اللغة العربية لنشرها على نطاق واسع، وتكوين المترجمين والمعلمين على جميع المستويات. ولكن هذه التجربة المعاصرة لم تنجح كما نجحت سابقتها في القرون الإسلامية الأولى.

لقد قدمت فرضيات متعددة لتفسير عدم كفاية هذه الإجراءات في تكوين نهضة حقيقية، منها وقوع معظم الأقطار العربية في قبضة الاستعمار، وفقدان العرب السيطرة على مصائرهم ردحًا من الزمن، واستمرار الثقافات المتقدمة في التقدم، في حين تمت التجربة الأولى في وقت كانت الحضارات السابقة تعاني من الركود، بل والتراجع.. وغير ذلك.

كل ذلك صحيح، ولكني أرى سببًا آخر لعله أهم من تلك: وهو عدم وضوح الرؤية بصدد الثقافة المطلوبة في هذا العصر، أو بتعبير آخر فقدان التصور الشامل حين يجري وضع الخطط والسياسات الثقافية التلفيقية، بحيث تسير العناصر متباعدة أو متوازية ولكنها لا تلتقي جميعًا في نقطة واحدة ولا تصب في مجرى واحد.

ما مرد ذلك؟ هل هو التخلف وضعف الطاقات البشرية؟ أم هو نقص الشجاعة الضرورية للنقد والتعديل والحذف أحيانًا لبعض السمات الثقافية التي تمثل العوائق الرئيسة أمام تجديد الثقافة؟ إنه في الواقع مزيج من هذا وذاك.

لقد كان جيل الرواد في القرن الماضي يتصور أن الخطر الذي يتهدد الأمة العربية يتمثل في محاولات التتريك التي قامت في نهاية العهد العثماني، وطمس ثقافة الأمة العربية التي باشرها الاستعمار الأوروبي لإلحاق أبنائها بثقافته، لذلك نادوا أولاً بالاستقلال عن الدولة العثمانية، ثم بالانعتاق من الاستعمار وجمع العرب في دولة واحدة، وفي اعتقادهم أن تحقيق الاستقلال يؤدي بالضرورة إلى تشكيل دولة الوحدة. ولكن الأمور لم تسر وفق هذا الاعتقاد، وظهر للأجيال التالية أن عدم

سيطرة العرب على مصيرهم يرجع بالدرجة الأولى إلى تخلفهم ثقافيًا، وأن خلاصهم رهن بتخلصهم من التخلف. (٣)

وربما كان من الضروري أن نضيف إلى ذلك عقدة الخوف من نقد الذات، بالرغم من الشعور العميق بتخلفها. فالثقافة القائمة هي التراث بالنسبة للعرب، والتراث كالأب يجب أن يحترم بالرغم من نقاط الضعف العديدة التي يشكو منها. وقد يشيرون إليه تلميحًا ولكنهم لا يتناولونه صراحة بالنقد والتجريح.

ب- المعنى التقويمي، ويقصد به نتاج حضارة عالية كالأدب والفن والفلسفة. وفي إطار هذا المدلول تستخدم كلمة الثقافة بمعنى اكتساب المعرفة أو نمو الخلق والذوق.

ولكن عصرنا الحاضر يعترض على هذا الاستخدام من زاويتين:

الأولى أن المعرفة الأدبية- الفلسفية- الفنية، على أهميتها، لم تعد كافية لتفتيح إمكانات الإنسان وزيادة وعيه بنفسه وبالعالم لسريان العلم والتقنية إلى جميع مجالات الحياة. أضف إلى ذلك أن العلم، وأقصد بذلك الروح العلمية والإجراءات التي تميز البحث العلمي، ليس وسيلة تنمية اقتصادية أو بناء قوة عسكرية فحسب، بل هو قبل كل شيء ظاهرة ثقافية تتجلى في الوعي والتعبير والإبداع الذي يقود إليه النشاط العلمي. كما أن التقنية تستند إلى معرفة قوانين الطبيعة التي يتوصل إليها عن طريق حب الاطلاع والفكر النقدي والمحاكمة.. وهذه بدورها تؤدي إلى التكوين الإنساني الذي تتطلبه الثقافة.

والثانية إلى أن هذه المعرفة تنحصر في صفوة من أبناء الأمة، ترتفع فوق الجماهير وتنعزل عنها مما يؤدي إلى قيام ثقافتين لا ثقافة واحدة، أو على الأقل إلى انقسام المجتمع إلى فئتين: إحداهما تبدع الثقافة أو تنتجها، والأخرى تستقبل الثقافة أو تستهلكها. وهذه النظرة لا تستقيم مع المفهوم الجديد للثقافة.

إن النشاط الثقافي، كما يتصور اليوم، يقوم على أساس أن الإنسان ليس ناقلاً للقيم فحسب بل هو صانعها ومبدعها أيضًا، صانع يستخدم القيم الثقافية المقبولة بصورة مبدعة ويخلق منها قيمًا جديدة. وهو يعني أيضًا توكيد الذات عند الفرد وفي جميع مجالات النشاط العام: السياسي والاقتصادي والفني والشخصي، كما يعني إيجاد علاقات جديدة بين الفرد والمجتمع، وتقريب الشقة بين المنتجين والمستهلكين وبين الحاكمين والمحكومين، عن طريق اشتراك الجميع في تقرير جميع الشؤون التي تهمهم وتنفيذها.

ومشاركة الأفراد في اتخاذ القرارات تحث هؤلاء على تحسين أنفسهم باستمرار

وزيادة معلوماتهم العامة وتجاوز الحدود التي يفرضها التخصيص في حياة المجتمع.

عندئذ لا تعود الثقافة ميدانًا معزولاً أو تعبيرًا عن اهتمامات مجردة أو عن ذوق رفيع وتربية مرهفة، بل تصبح حاجة حقيقية محسوسة وتطلعًا إيجابيًا واعيًا يوجد بنفس الوقت آفاقًا غير محدودة لتفتيح إمكانات كل فرد.

هذا هو المفهوم الجديد والتجديدي للثقافة.

إن المراجعة الحالية لمفهوم الثقافة تمثل محاولة للإجابة عن عدد من المسائل التي تطرحها ظروف المجتمعات الحديثة أهمها:

من هم حملة الثقافة القومية: الصفوة المختارة أم جمهور الشعب؟

ما محتوى الثقافة القومية: الماضي أم الحاضر أم المستقبل؟

وفي الإجابة عن السؤال الأول نقول إن عوامل عديدة اجتماعية واقتصادية وتقنية وتربوية وسياسية سلطت الأضواء على الثقافة وجعلتها مطلبًا جماهيريًا، شأنها شأن الخبز والمسكن والصحة والعدالة.. إلخ. من هنا يأتي إدراج حق الثقافة ضمن حقوق الإنسان في المادة ٢٧ من الإعلان العالمي لهذه الحقوق.

ومنذ اللحظة التي جرى الاعتراف فيها أن المشاركة في الحياة الثقافية تمثل حقًا من حقوق الإنسان، وأن كل عضو في مجتمع منظم يمكن أن يطالب به، برز واجب المسؤولين في هذا المجتمع في أن يحققوا- ضمن حدود إمكاناتهم بالطبع- الشروط المؤاتية لممارسة هذا الحق ممارسة مجدية. وهكذا أصبحت الثقافة خدمة اجتماعية ودخلت تنمية الحياة الثقافية للشعب في إطار وظائف الدولة، وترتب على الدولة أن تتخذ سياسة ثقافية كما تتخذ سياسة اقتصادية وسياسة علمية..إلخ.

وبكلمة مختصرة أن تضع أهدافًا ثقافية تتطابق مع حاجات الجماعة وتطلعاتها، وتوفر الوسائل التي تساعد على تحقيق هذه الأهداف.(٤)

وفيما يتعلق بالبعد الجماهيري للثقافة ينقل حسام الخطيب عن الشاعر الفرنسي أراغون Aragon قوله: «.. أريد أن أضع هذا المبدأ، وهو أن الثقافة واحدة لا تنقسم، وأنها ليست حصة عدد من الأفراد يستمدونها من سحب رؤوسهم، وإنما هي ملك مشترك بين جميع الناس..» ويعلق قائلاً: «إن ثقافة الأمة والمجتمع يمكن أن تزداد وحدة وتماسكًا بازدياد جماهيريتها، لأنها- على الأقل- تصبح أكثر تمثيلاً للخصائص الكبرى التي تميز مجموعة من الناس في شرط زماني- مكاني معطى..

وكل توسع للثقافة باتجاه الجماهير

سيعني بالضرورة انعكاسًا لهموم الحياة اليومية للجماهير في الثقافة. وهكذا تكون الثقافة الجماهيرية جذرًا ضاربًا في الأرض متطلعًا إلى بلوغ أسمى مراتب العطاء..» (٥)

وفي الإجابة عن محتوى الثقافة، أهو الماضي أم الحاضر أم المستقبل، نقول: إن هذا العصر يتجه إلى إعطاء الثقافة دورًا تجديديًا في إطار منظور متوازن يمكن أن يقود إلى درجة أكبر من الوعي وأن يؤدي إلى نمو المجتمع نموًا ديناميكيًا.

إن الثقافة ضمن هذه النظرة لا تبدأ من الصفر ولا تتوقف عند نهاية.

إنها ليست الماضي فحسب، بل هي اندفاعة ديناميكية خلاقة نشطة بالاستناد إلى ذلك الماضي. وهي بصورة جوهرية جهد مبذول للبحث عن الذات، أو لخلق مصير جديد بمساعدة القيم المتلقاة أو المستعادة.

وتحقيق هذه الحركة الخلاقة في التراث على أساس أكبر مشاركة ممكنة ولفائدة كل المجتمع هو ما يلتقي حوله المصطلح العلمي والمعنى التقويمي للثقافة، وهو ما تهدف إليه فكرة «التنمية الثقافية» على أنها بعد أساسي للتنمية الشاملة للمجتمع.

٣- التنوع والتغير في إطار الوحدة الثقافية العربية

تتصف الثقافات الغنية الحية بالتنوع والتغير في إطار الوحدة المتميزة. فبالتنوع تواجه الثقافة الفروق الفردية والفئوية بين أبنائها وتلبي حاجاتهم للنماء، وبالتغير تفسح لهم سبل التجديد، وتمكنهم من تحقيقه بصورة متسقة مع حاجات مجتمعهم ومقتضيات العصر.

إلا أن التنوع والتغير في الثقافة ليسا مطلقين. فالتنوع المطلق لا يكون ثقافة واحدة، بل لا يكون ثقافة على الإطلاق، لأنه يعوق قيام قاعدة مشتركة تقوم عليها الثقافة.

والشيء نفسه يقال عن التغير. فالتغير الكلي لا يكون ثقافة متميزة. كما أن التنقل من ثقافة إلى غيرها يقود إلى التبعية الثقافية التي قد تطيح كليًا بالثقافة الأصلية.

والقاعدة المشتركة بين أبناء المجتمع الواحد والتي تستند إليها الثقافة تتكون من سمات عديدة أهمها - كما هو معروف - اللغة والأرض والدين والتاريخ والقيم والعادات وأساليب السلوك والعمل.. وقد يضاف إليها أيضًا المصير المشترك و/ أو المصلحة المشتركة.

وعلى الصعيد الواقعي تتكون دول كثيرة من فئات عديدة امتزجت عبر التاريخ بدرجات متفاوتة، كما أن دولاً أخرى تعتمد سياسة سكانية تقوم على استقبال المهاجرين من مختلف أنحاء العالم مخصصة حصة محددة لكل مجموعة إثنية أو لغوية أو دينية. وتضع هذه وتلك مخططات لدمج السكان أو لتكوين وحدة وطنية على نحو ما.

فكيف تتجلى هذه القضية في الوطن العربي؟

حين نعود بالذهن إلى الوراء نرى أن المنطقة الواسعة التي امتدت إليها الفتوحات العربية، من المحيط الأطلسي إلى الخليج العربي كانت- كما ذكرنا- مأهولة بأقوام ذات تاريخ بعيد وحضارات مجيدة ولغات وأديان مختلفة. ولكن تلك الأقوام لم تكن منعزلة، بعضها عن البعض الآخر، كل الانعزال عبر الزمان والمكان. فحضارات مصر والهلال الخصيب وشمال إفريقيا كانت تتعاور السيطرة على المنطقة، وحضارات جزيرة العرب تتبادل المد والجزر فيها، والموجات البشرية تتنقل في أرجاء المنطقة الواسعة دون وجود حدود فاصلة بين الأمكنة المتجاورة والموجات البشرية المتلاحقة. وهذا ما سهل اندماجها فيما بعد في ثقافة عربية- إسلامية واحدة، إضافة إلى موقف هذه الثقافة المتسامح فيما يتعلق بالدين، فقد خيّر أصحاب الديانات الأخرى بين اعتناق الإسلام والبقاء على دين آبائهم، بل حتى فيما يتعلق باللغة، فكانت العربية لغة العلوم (علوم النقل وعلوم العقل)، أما لغة الأسرة والشارع والسوق فكانت تسير بحسب درجة الاندماج التي ترتضيها المجموعة البشرية.

ومن المعروف أن الحكم العربي المركزي- الذي حدث الاندماج في إطاره- لم يدم طويلاً، وأعقبته مرحلة من التفتت السياسي استولت فيها على السلطة بعض تلك المجموعات مشكّلة دويلات ودولاً متفاوتة في الحجم منها: البويهيون والطولونيون والإخشيديون والسلاجقة والزنكيون والأيوبيون والمماليك وصولاً إلى الإمبراطورية العثمانية. وصاحب ذلك قدوم روافد بشرية جديدة من أقاصي الشرق (كالتتر والمغول) ومن الجنوب (الزنج) ومن الشمال (الصقالبة والشراكسة والأرمن) وبالتالي حدوث المزيد من التنوع الثقافي. وجدير بالذكر، وهذه من الظاهرات الفريدة في التاريخ، أن التفتت والانحطاط على صعيد السياسة والاقتصاد لم يزعزعا الثقافة السائدة، فقد ازداد التمسك بالثقافة العربية- الإسلامية وامتد نفوذها إلى الجحافل الغازية والشعوب التي وقعت تحت سيطرتها، وانتشرت مؤسساتها انتشاراً لم تعرفه من قبل. حدث كل ذلك على الصعيد

الكمي ولكن الجانب الكيفي فيها عانى من الركود والتقوقع. وحين أطل القرن التاسع عشر واحتك العرب بالغرب حدثت الصدمة فالغرب الذي كان في تصور أبناء الأمة العربية الإسلامية متخلفًا ضعيفًا، تقدم وغزاهم في عقر دارهم حاملاً معه من أسباب القوة مالم يكونوا يحسبون.

هذه بعض جوانب التنوع والتغيير التي جرت في القرنين الأخيرين.

على أن ذينك القرنين جاءا بتنوعات وتغيرات جديدة بعضها مقصود وبعضها الآخر فرضته ظروف خارجة عن الإرادة العربية وأهمها:

أ- بداية اليقظة ونشوء الوعي القومي:

يقول قسطنطين زريق «إن الفكرة القومية لم تكن معروفة من قبل شعوب الشرق الأوسط خلال عهد الاحتلال العثماني. ولم يكن أبناء هذه الشعوب يعدون أنفسهم أعضاء في أمة عربية عظيمة شاملة، بل مجرد رعايا للخليفة، يتمايزون فيما بينهم بالديانة التي ينتمون إليها والمقاطعة التي يسكنونها. من هنا تأتي أهمية الدور الذي أداه إبراهيم باشا خلال سنوات حكمه التسع لسورية ولبنان، فقد نشر التعليم، ولا سيما التعليم الحديث على النموذج الغربي. ومع نشوء طبقة متعلمة تتمتع بالوعي السياسي، أصبح الجو مهيئًا لظهور القومية العربية.

وما إن أطل النصف الثاني من القرن التاسع عشر حتى انتشرت الدلائل الكثيرة على هذا الاتجاه الجديد، فقد تكونت جمعيات سرية، وانتظمت فئات سياسية، ووضعت مخططات لتحقيق المطامح القومية العربية» [6] على أن الرياح جاءت بما لا تشتهي السفن فبعد الحرب العالمية الأولى ١٩١٤- ١٩١٨ تعرض العرب لخيبات أمل متعددة، أبرزها:

- تحطيم آمالهم في الوحدة العربية بتأسيس دويلات صغيرة خاضعة للنفوذ الغربي، ذلك الإجراء الذي دعم التجزئة بدلاً من أن يمهد للوحدة، ولكنه لم يقض على حلم الدولة العربية الكبرى.

- زرع إسرائيل في قلب الوطن العربي، وهو الإجراء الذي رأى العرب فيه تهديدًا، لا لوحدتهم فحسب، بل لوجودهم أيضًا. وهذا ما أدى إلى الشعور بالخطر المشترك والتفكير بطريقة ناجعة لمواجهته.

وهكذا برزت تساؤلات عدة، أصبحت محور الفكر السياسي والاجتماعي وهي:

ما الوطن؟ ما الأمة؟ ما الجماعة التي يجب أن تكون مصدر السلطة السياسية وموضوع انتماء الأفراد؟ ما مضمون القومية العربية وما مدى ارتباطها بالدين الإسلامي؟

وحين دخل النفوذ السياسي والثقافي السوفيتي إلى المنطقة، أضيفت تساؤلات جديدة أهمها:

ما الاتجاه الذي يجب أن تتخذه الحكومات في محاولاتها لتحقيق التنمية والتقدم؟ هل هو الديموقراطية بمفهومها الليبرالي الذي يسعى لتحقيق الحريات الفردية؟ أم بمفهومها الاشتراكي الذي يهدف لتحقيق العدالة الاجتماعية؟

ومن الطبيعي أن يحتدم الصراع بين الاتجاهات المختلفة.

ب- أزمة التجديد:

حين اطلع العرب على مدى الغنى والقوة والتفوق الذي بلغه الغرب عن طريق الثقافة الصناعية الحديثة، يقتبسون من هذه الثقافة في معظم الثقافة الصناعية الحديثة، راحوا يقتبسون من هذه الثقافة في معظم جوانبها كالعلم والتقنية والتربية وأنظمة الإدارة والقوانين وحتى في ميادين الفلسفة والآداب والفنون وغيرها.

وهكذا برزت الأزمة التي أطلق عليها ألبرت حوراني اسم «أزمة التجديد» وتتلخص في شعور الفرد العربي بالتمزق لأنه أصبح يعيش، نتيجة لهذا الاقتباس، في عالمين كلاهما غريب عنه: عالم الثقافة التقليدية التي لا تستطيع بوضعها الحالي توفير حاجاته، وعالم الثقافة الصناعية الحديثة التي تشعره في كل لحظة بالنقص لأنه يستهلك منتجاتها دون أن يسهم في بنائها.

كيف يستطيع هذا الفرد التوفيق بين تراثه القديم والثقافة الصناعية الحديثة وتكوين ثقافة جديدة منسجمة خاصة به؟» (٧)

ج- تغيرات اجتماعية وسياسية أخرى:

وخلال القرنين الماضيين أيضًا، طرأت تغيرات كبيرة ترجع بصورة رئيسة إلى انتشار التعليم ووسائل الاتصال والنقل الحديثة وقيام التصنيع والتمدين. وهذه الإنجازات ربطت الصحراء والريف والمدينة بعضها ببعض، وخفقت قوة الولاءات القديمة للأسرة والقبيلة، وغيرت دور المرأة داخل المنزل وخارجه، مع أن مساواتها بالرجل ما تزال بعيدة، كما أدت إلى تفجر الحاجات ،والآمال والمطامح، وتأجج الصراع الطبقي والسياسي، وبالتالي إلى قيام الأحزاب السياسية والانقلابات العسكرية، ومطالبة بعض الأقليات الإثنية واللغوية والدينية بتوكيد هويتها الثقافية.

هذه التغيرات جميعًا، المقصود منها وغير المقصود، والإيجابي والسلبي، لم تساعد في انتشال الثقافة العربية من وضعها المتخلف ونحن ندخل الألفية الثالثة. فما العمل؟

٤- سبل تجديد الثقافة العربية وتوكيد هويتها في إطار التنوع والوحدة.

ذكرت أن الجمود ران على الثقافة العربية- الإسلامية خلال ما يقرب من عشرة قرون، لذلك كان من الضروري الإسراع في عملية التغيير، ولا أقول البدء، لأن هذه العملية قد بدأت فعلاً خلال القرنين الماضيين، كما ذكرت أيضًا.

وقد قدمت الكاتبة في بحوث سابقة تصورًا لأشكال من التغيير، يمكن عرضها بإيجاز في إطار الإجابة عن الموضوع المطروح:

أ- توسيع قاعدة الثقافة العربية بالعودة إلى الجذور التاريخية لرفدها بنسغها الحضاري وزيادة اللحمة بين أبنائها.

حين أراد الأوربيون الخروج من العصور الوسطى عادوا إلى الأدبيات القديمة اليونانية والرومانية، ودرسوها دراسة معمقة أفضت إلى بث روح جديدة في الثقافة الراكدة، تلك الروح التي عمت أوروبا من جنوبها إلى شمالها وأحدثت عصر النهضة.

وإذا ما بدا لنا أن نتساءل عن الجذور التاريخية للثقافة العربية، يمكننا أن نجد الجواب في ماضي المنطقة التي تشكل الوطن العربي حاليًا، ولا سيما في عطاءاته الحضارية المادية والفكرية [٨]. وإذا ما سأل سائل عما إذا كانت تلك الثقافات تنطوي على معجزة تشبه المعجزة اليونانية، أقول: إن هذا الماضي لم يدرس بعد دراسة علمية متكاملة على يد أبنائه. وقد تضمنت مشروعات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في العقدين الماضيين مشاريع لوضع «كتاب أم» في تاريخ الفكر التربوي لكل من المراحل التاريخية الثلاثة: حقبة ما قبل الإسلام، والحقبة الإسلامية الوسيطة، والحقبة الحديثة. وقد أنجز منها، مشروع الفكر التربوي العربي- الإسلامي فقط، ذلك الكتاب الذي شكل مرجعًا لجميع العاملين في الميدان التربوي، كما شكل تدريبًا علميًا جيدًا للمختطين والباحثين الذين أسهموا في جمع مواده وتحريره ونقده. وحبذا لو يتبعه مشروع حقبة ما قبل الإسلام لأن فيه جمعًا لتاريخ المنطقة المفتت، وتوعية بالتواصل والترابط الثقافي بين جميع أبناء الوطن الكبير.

والحقيقة أن الاتجاه إلى توسيع مفهوم التراث الثقافي تعود بدايته إلى منتصف القرن الماضي.

ففي رسالة قدمها منير بشور في حزيران ١٩٥٨ للحصول على درجة الماجستير من الجامعة الأمريكية ببيروت تحت عنوان (الأسس الحضارية للتربية في سومر وأكاد)، يقول في المقدمة:

«في هذه الفترة التي يواجه العالم العربي فيها تململات حضارية تمس مصيره في الجوهر، يلاحظ المدقق افتقار مجموع الشعب إلى وعي صحيح لماهية الشخصية الحضارية لهذه البقعة من العالم. والشخص الواعي المسؤول حين يطلع على تاريخ التربية وتطورها في مختلف بلدان العالم، لا يسعه إلا أن يلتفت إلى تاريخ أمته لينقب فيه عن خصائصها التربوية كوسيلة لتبني هذه الشخصية التاريخية. ذلك أن الأساس في كل عمل إصلاحي جدي هو معرفة الذات سواء أكان المعني بالإصلاح الفرد أم الأمة، إذ دون معرفة الذات يبقى الجهد الإصلاحي مشوشًا ومضطربًا، من الصعب أن يؤدي إلى الغاية المرجوة.»[9]

ومن الواضح أن هذه الرسالة دعوة لتوسيع قاعدة التراث بحيث تشمل جميع الحضارات التي قامت في المنطقة منذ سومر وأكاد..

والملاحظ أن النصف الثاني من القرن شهد تردد هذه الدعوة على أكثر من لسان.

ففي كتاب للدكتور نشأت الحمارنة من جامعة دمشق بعنوان «تاريخ أطباء العيون العرب» يقول المؤلف:

«لذلك فنحن العرب، نحس بأننا ورثة كل هذه الحضارات التي ازدهرت على أرضنا بدءًا من سومر في أقصى الشرق، ومرورًا بمصر القديمة، إلى أقصى جبال الأطلس وصحراء إفريقيا. ونحس كذلك بأن هؤلاء جميعًا هم أجدادنا. وهذا لا يتناقض مع إحساسنا العارم بالعروبة، بل يغذيه ويغنيه ويعطيه معنى إنسانيًا رفيعًا..»[10]

وفي إطار الهوية الثقافية العربية أيضًا، يقول الشاعر سليمان العيسى في مقدمة مؤلفاته الشعرية:

وأبعدُ نحن من عبسٍ
ومن مُضَرٍ نعم أبعدْ
حمورابي وهاني بعل
بعضُ عطائنا الأخلد
لنا بلقيسُ والأهرامُ
والبَـرديُّ والمعبَـدْ
ومن زيتوننا عيسى
ومن صحرائنا أحمد
ومنا الناس - يعرفُها
الجميعُ - تَعلَّموا أبجد[11]

وفي حوار حديث نسبيًا أقامه مركز دراسات الوحدة العربية يقول السيد ياسين: «هل التراث هو التراث العربي - الإسلامي فقط؟ إن قلنا ذلك فنحن نتجاهل ثقافات متعددة عاشت في الوطن العربي وأثرت، ومازالت تؤثر، على الممارسات الراهنة. ففي مصر مثلاً لا

يمكن تجاهل الثقافة المصرية الفرعونية ولا الثقافة القبطية. وفي بلاد عربية أخرى سنجد ثقافات أخرى مازالت لها رموزها وتأثيرها..(١٢)

ويقول محمد عابد الجابري: «يميل التصور السائد اليوم للثقافة العربية القومية إلى جعل نقطة بدايتها في العصر الجاهلي. وهذه في نظرنا نقطة بداية ضعيفة جدًا تحرم الثقافة العربية من مجالها الحيوي والتاريخي، بل تقطعها عن أصولها وفصولها. إن الحياة الأدبية والفكرية في العصر الجاهلي لم تكن سوى مظهر من مظاهر ثقافة أوسع، بل لقد كانت مجرد امتداد خافت لحقل ثقافي واسع وعميق وغني تمتد جذوره إلى المصريين القدماء والسومريين والفينيقيين واليمنيين القدماء والسريانيين وسكان المغرب العربي الأمازيغ» (١٣)

هذه أمثلة قليلة تشير إلى تعاظم الدعوة لتوسيع مفهوم التراث والهوية الثقافية.

فالثقافات لا تبزغ فجأة، بل إن لها جذورًا.

وهي كما ذكرت- لا تبدأ من الصفر، ولا تتوقف عند نهاية.

وفي هذا المفهوم الموسع فائدة عملية مباشرة تتمثل في تعزيز الوحدة الثقافية العربية، وأخرى بعيدة ترتجى من دراسة هذه الجذور الثقافية بشكل معمق ورؤية جديدة.

فالتاريخ تعاد كتابته من جديد في ضوء ما يأتي به الزمن من معطيات.

ب- متابعة الخطوات التي خطتها النهضة الحديثة في القرنين الأخيرين وحصر منجزاتها لتقويمها:

من المعروف أن رجال النهضة الحديثة قاموا بإحياء التراث العربي الجاهلي، والعربي- الإسلامي في مجالاتهما العديدة، ولكن عملهم هذا لم يتابع متابعة كاملة تساعد العاملين في ميدان معين على تكوين صورة واضحة عن تطور ميدان اهتمامهم ومحتواه وأعلامه وطرائق البحث فيه، مع العلم أن هناك متابعات محدودة ينبغي ذكرها كنموذج لما يمكن عمله. أعرف منها المشروع الذي أشرفت عليه الجامعة الأمريكية ببيروت في الستينات من القرن الماضي، الذي تمثل في تكليف كبار العاملين في بعض المجالات إجراء جرد أو مسح لما تم في مجالهم خلال القرن الأخير. وقد توّج هذا المشروع بإصدار مؤلفات مثل: نشاط العرب في العلوم الاجتماعية في مئة عام، ومعالم الفكر التربوي في البلاد العربية في المئة سنة الأخيرة، والإنتاج الفلسفي في المئة سنة الأخيرة في العالم العربي.

إن هذا العمل الجليل يذكرنا بالمتابعة والتقويم اللذين ظهرا في فترة التدوين الأولى، التي بدأت أولاً في مجال الحديث الشريف والغرض منها واضح وهو نقد الحديث ومعرفة رجاله. إلا أنها ما لبثت أن امتدت إلى مجالات الثقافة الأخرى منذ القرن الهجري/ التاسع الميلادي، فظهرت مؤلفات «طبقات الشعراء» و «طبقات الفقهاء» وطبقات الأدباء والحكماء والأطباء وغيرهم. ومما يفيد في هذه المتابعة إصدار الدوريات والمعاجم المتخصصة والفهارس والكشوف والموسوعات وغيرها على صعيد الوطن العربي. وهي موجودة فعلاً ولكنها لا ترتقي إلى المستوى المطلوب كمًا وكيفًا(١٤)

ج- فتح الثقافة العربية الحالية على منجزات الحضارة العالمية للمساعدة على تجديد دمائها ورفع مستوى عطائها:

هناك عدة تجارب وأنشطة قامت في المجال التربوي والأدبي والفني، ويمكن الاسترشاد بها كأمثلة لتحقيق ذلك.

فخلال تعديل كتب اللغة العربية في أوائل السبعينات من القرن الماضي في سورية، عمل سليمان العيسى بوصفه الموجه الأول للغة العربية آنذاك، على وضع مفهومه في الأصالة والتجديد في الثقافة العربية موضع التطبيق.

وهذا المفهوم يتمثل- كما يقول- بمعرفة التراث، قديمة وحديثة، معرفة تساعد على اختيار العناصر الحية فيه، ومعرفة الثقافات الأجنبية بصورة تساعد على الإفادة منها، ثم تجاوز هذه المعارف لإبداع حلول جديدة للمشكلات المطروحة.

لذلك فتح في كل كتاب ثلاث نوافذ: تطل الأولى على التراث العربي القديم، والثانية على النتاج العربي المعاصر، والثالثة على التراث العالمي الإنساني.

وقد أخذ بعين الاعتبار لدى اختيار النصوص عمر الطالب، وسلامة الأداء، وجمال الفن، والانفتاح على الحياة، وخدمة الغرض التربوي، وانسجامًا مع موقفه القائل بأن اللغة وسيلة، وأن التعبير المبدع في كل ميدان من ميادين الحياة هو الغاية والهدف، قسم الكتب المدرسية في القراءة إلى محاور يشتمل كل منها على عدد من النصوص، وحرص على أن تتنوع هذه المحاور وتتعدد حتى تشمل جوانب الحياة الهامة كلها: البيت، الأسرة، المدرسة، الوطن، الطبيعة، البطولات العربية والإنسانية، المخترعات العلمية، الكشوف الحديثة، العمل والعمال، الريف وإنسانه وحيوانه في بلادنا.. إلخ.

وحين هبط أول إنسان على القمر، تعمّد أن يضع نصًا في كتاب القراءة للصف الثاني الابتدائي يتحدث- علميًا- عن القمر وعن هبوط الإنسان عليه وعن مركبة

الفضاء التي ستواصل هبوطها في المستقبل على بقية الكواكب بعبارة جميلة طبعًا.

وحين قرر إدراج دراسة شعراء الحداثة ولا سيما بدر شاكر السياب، في منهج الأدب للصف الثانوي الأخير، ثارت اعتراضات وجدل كثير بحجة أن ذلك يعد خرقًا لذلك المتبع حتى الآن والقاضي بالاقتصار على دراسة الأدباء الكلاسيكيين في هذه المرحلة، ولكن القرار جرى تطبيقه -مع ذلك-، وتقبله الطلاب بحماسة كبيرة. (١٥)

ومادمنا بهذا الصدد أود أن أذكر تجربة اشتركت فيها مع زوجي الشاعر سليمان العيسى، في مجال أدب الأطفال، حين بدأ اهتمامه به بعد هزيمة حزيران أيضًا. ونظرًا لخلو تراثنا الكلاسيكي من هذا النوع من الأدب وقلة ما يوجد منه على الساحة العربية المعاصرة، فقد عمدنا إلى جمع معظم ما كتب منه باللغتين الفرنسية والإنكليزية تأليفًا ونقلاً عن لغات أخرى ومن بقاع مختلفة من العالم، وقمنا بتعريب ما رأيناه مفيدًا لإغناء هذا الجانب المهم في الثقافة العربية. وهو الآن ينشر في سلاسل بلغت العشرات.

ويبدو أن هذا الاتجاه بدأ يظهر في مجالات أخرى. فقد استمعت حديثًا إلى حوار إذاعي مع مسؤول فرقة- لبنانية على الأرجح- للغناء الجماعي، أكد فيه أنه اختار نماذج من الغناء الجماعي العربي القديم، وأخرى من الغناء الجماعي العربي الحديث، وثالثة من الغناء الجماعي الشعبي، ورابعة من الغناء الجماعي العالمي ليدرب فرقته عليها، بهدف إغناء هذا اللون من الغناء الثقافة العربية وتطويره.

هذا في مجالات الثقافة العربية التي تحتاج إلى تجديد وتطوير.

أما مجالات الثقافة العالمية التي نشأت حديثًا، ولا سيما وسائل الاتصال الحديثة وعلومها، فمن الضروري إيلاؤها اهتمامًا كبيراً بدعمها ماديًا ومعنويًا في أنظمة التعليم الرسمية والأهلية، وفي مختلف المستويات وبرامج التكوين والتدريب. ذلك أنها لا تمثل قطاعات متخصصة كعلوم الذرة والفضاء التي يكتفي فيها بعمل طائفة من الباحثين، بل إنها أصبحت مفاتيح لابد منها لكل فرد للحصول على المعرفة بكل أشكالها. وقد درج الحديث في العقدين الأخيرين عن «الأمية والألفية» في مجال الحاسوب. كما ينبغي تكثيف عمليات التعريب والتأليف فيها لوقاية الناشئة من التغريب الثقافي.

وفي جميع الأحوال، لابد من تيسير اللغة: صرفًا ونحوًا وكتابة، لاستيعاب هذه التجديدات.

د- إجراء بحوث ودراسات حول الثقافة القومية بما تنطوي عليه من سمات وقيم لتحديد اتجاهات التجديد المطلوبة فيها:

هنا أسمح لنفسي بأن أمثل لتلك الدراسات بتلخيص لدراسة ميدانية أجريتها في المعهد الإعدادي للمدرسين بدمشق عام ٦٩- ١٩٧٠. وقد بدا لي آنئذ أن أسأل الطلاب (والطالبات بالطبع) عن موقفهم إزاء المراحل التاريخية للحضارة العربية الإسلامية. ذلك أن علماء الاجتماع يرون أن دراسة الصورة التي كونتها الجماعة عن ماضيها ذات فائدة كبرى في فهم الجماعة. ويشبه بعضهم هذه الصورة بالمرآة العاكسة التي تساعد على اكتشاف رغبات الجماعة وآمالها، والقيم التي توجهها، والاتجاه الذي تسير فيه وتتحرك لتحقيقه.

وبالفعل، اختار ٦٦٪ من الشباب مرحلة من مراحل التاريخ العربي الإسلامي بوصفها العصر الذهبي لذلك التاريخ (٥٧٪ من هؤلاء ذكروا العصر العباسي الأول لأنه يمثل تفوق العرب اجتماعيًا واقتصاديًا وعلميًا على غيرهم من الأمم، بينما توزع الباقون بصورة شبه متساوية بين العصر الأموي وصدر الإسلام).

وما فاجأني من النتائج هو تحفظ ٢٠٪ من الطلبة على وجود عصر ذهبي للحضارة العربية في الماضي، وأملهم في حصول ذلك مستقبلاً إذا تمكن العرب من تحقيق شروط عديدة، أهمها بحسب ترتيب ذكرها: الوحدة العربية، فالعدالة الاجتماعية، فالتقدم العلمي والتقني، فالحرية والتحرر، فالنمو الاقتصادي، فالقوة العسكرية، فاتساع العمل الفدائي. وربما كان لهزيمة حزيران ١٩٦٧ والشعور العميق بالخيبة الذي أعقبها أثر في وقوف هؤلاء الشبان موقف الريبة والتشكك من الماضي.

ولدى حصولي على هذه النتائج، تقدمت للطلبة بسؤالين آخرين

يستطلع الأول الموقف من التراث الثقافي العربي في الجوانب التي يودون التمسك بها، وتلك التي يرغبون في التخلص منها،

ويستطلع الثاني الموقف من الحضارة الصناعية الحديثة في الجوانب التي يرون اقتباسها، وتلك التي يرفضونها.

فكانت النتائج بالنسبة للسؤال الأول والموقف من التراث:

التمسك التام بالتراث ٥٪، التمسك الجزئي٨٨٪، التخلي التام ٢٪، لا جواب ٥٪.

أما الجوانب التي يتمسكون بها من التراث فهي بالترتيب: الأخلاق والتقاليد الأصيلة (الشجاعة، الكرم، المروءة، طلب

العلم، الأمانة والإخلاص، والوفاء، والتعاون، الإباء، الجهاد، الشورى، الروابط الأسرية، احترام الكبار، الانفتاح على الآخر)، وبعدها الآداب والفنون..

وأما الجوانب التي يرغبون في التخلص منها فهي بالترتيب أيضًا (إقصاء المرأة عن الحياة الاجتماعية، الحجاب، التمسك بأساليب السلوك القديمة والخرافات، التعصب الديني والطائفي، العصبية القبلية والثأر وتعدد الزوجات، الاتكالية، الفوارق الطبقية، الطلاق، أساليب العمل البائدة، المهر، كثرة النسل، الأنانية والفردية، عدم تقدير الفنون).

وفيما يتعلق بالسؤال الثاني والموقف من الثقافة الصناعية المعاصرة، كانت النتائج على النحو التالي:

الاقتباس التام ٧٠٪، الاقتباس الجزئي ٩٤٪، الرفض التام ٠٣٪، لا جواب ٥٪.

أما الجوانب المرغوب فيها فهي بالترتيب: العلم، التقنية والصناعة، القيم والعادات الجيدة التي أفرزها التقدم العلمي- التقني (التفكير العلمي، حب البحث عن الحقيقة، الدقة في العمل، النظام، تحرر المرأة ومساواتها بالرجل، الصدق في المعاملة، الحرية الشخصية والفكرية، التقيد بالقانون، الطموح والثقة بالنفس، العمل للمصلحة العامة، الأناة والبعد عن الانفعال، الوطنية والقومية، الاختلاط بين الجنسين) ثم الفلسفة والآداب والفنون، فالقانون المدني.

وأما الجوانب المرفوضة فهي العادات السيئة (الميوعة والإباحية الجنسية والموضة) الاستعمار والعدوان، العنصرية والتمييز الطبقي، المادية، تفكك الأسرة، شرب الخمر).(١٦)

هذه دراسة محدودة تضع أمامنا نموذجًا لتصورات الأجيال الجديدة بشأن المستقبل الثقافي الذي تصبو إليه. ومن الممكن تصميم دراسات من هذا القبيل، على صعيد الوطن العربي، وفي جميع قطاعات الشعب تكون دليلاً للمخططين والعاملين في الميدان الثقافي. فقد تعرضت الأجيال الناشئة لانكسارات وخيبات أكثر مما تعرضت لانتصارات. ومن الطبيعي أن تتزعزع ثقة البعض بهويتهم الثقافية، ويتشبث بها البعض الآخر تشبثًا مطلقًا. على أن الواقع يشير إلى أن غالبية هذه الأجيال تتمسك بهويتها مع المطالبة بالتغيير. وما يهم هو تحديد اتجاهات هذا التغيير.

هـ- تعميم التعليم وتعريبه مع العمل على تلبية متطلبات التنوع بجميع أشكاله، لتحقيق التنمية في جو من الاطمئنان والعمل المشترك:

التربية من أهم عناصر الثقافة، لا لأنها أداة استمرارها بنقلها من جيل إلى جيل فحسب، بل لأنها أداة تجديدها أيضًا عن

طريق إعداد الأفراد كي يقوموا بإحداث التغيير الثقافي والعمل على تخفيف التوترات التي تصاحبه. وهكذا فإن وظيفتها تتمثل في تنمية الأفراد من خلال الثقافة، وتنمية الثقافة من خلال الأفراد.

من هنا تأتي أهمية تعميم التعليم الذي يمثل أهم دعائم الديمقراطية في المجتمع، كما تأتي أهمية التعريب لدوره الهام في عملية التنمية اللغوية، خاصة والثقافة بعامة. ومن المؤسف، أن هذين المطلبين مايزالان بعيدين عن التحقيق.(١٧)

وحين يطمح المجتمع إلى الديموقراطية، فإن عليه أن يعمل على تلبية متطلبات التنوع. وفي هذه الحالة يجب أن تعكس الأسس العامة للمناهج التي يضعها، والمناهج نفسها، هذا الموقف، وتشيع جواً من التسامح بين أبناء الأكثرية، ومن الاطمئنان بين أبناء الأقليات.

ففي مجال التنوع الديني، يشكل السماح بإنشاء المدارس الأهلية، وبتدريس ديانات هذه الأقليات لأبنائها في هذه المدارس، أو في المدارس العامة تلبية لهذه المتطلبات.

ومن الأمثلة على ذلك، تشعيب الصفوف في المدارس السورية، خلال فترة التربية الدينية، لإتاحة الفرصة خلال تلك الفترة لتدريس الديانات الأخرى لأبنائها في حال وجود بعضهم في المؤسسة نفسها. وقد شكلت في هذا القطر لجان من مدرسي كل من الديانتين الإسلامية والمسيحية، واليهودية أيضاً على الأغلب، لتأليف كتب تعتمد في هذا التدريس.

وجدير بالذكر أن هذا التدبير يخفف من حدة الفروق المذهبية والطائفية لأن تدريس كل ديانة موحد لجميع أبنائها على اختلاف فرقهم ومذاهبهم. والكتاب المعتمد يلح على المبادئ المشتركة ويترك جوانب الخلاف.

وفيما يتعلق بالتنوع اللغوي، أو بوجود لغات خاصة ببعض الفئات القومية، فالحل الطبيعي كما يقول محمد عابد الجابري «يتمثل في أن لغة العلم في الوطن العربي، لا يمكن أن تكون إلا اللغة العربية وحدها، لا لأنها كانت كذلك في الماضي، وهي كذلك إلى حد ما في الحاضر، بل لأنه ما من لغة أخرى داخل الوطن العربي تستطيع أن تتحول إلى لغة علمية تطول اللغة العربية، فضلاً عن انتشار هذه الأخيرة واحتلالها مكانة مرموقة بين اللغات الحية في العالم»..(١٨)

على أنه من الممكن السماح للمدارس العامة والأهلية بتدريس لغة محلية أو فئوية، إضافة إلى المناهج العربية العامة، إذا طلب الأهالي ذلك.

ويمكن إجراء ترتيبات بهذا الصدد مع الجهات الرسمية، أو إدخال بعض

اللامركزية إلى النظام التربوي بحيث تستطيع المؤسسات تكييف نفسها مع الحاجات المحلية.

يبقى أن الجو المدرسي الذي يشجع الإبداع والتعبير الحر عن الذات، هو العامل الأول في تلبية الفروق، الفردية منها والفئوية، على السواء.

و- بث الطريقة العلمية والفكر النقدي والتدريب عليهما في مختلف المجالات الثقافية للتوصل إلى حلول علمية للمشكلات القادمة يلتقي عندها الجميع.

ذلك أن مؤسسات التعليم القائمة في الوطن تقصر عملها على نقل المعرفة ضمن نظرة ضيقة ترى في المعارف الموروثة والمستوردة من الثقافات الصناعية الحديثة قوالب جامدة. إلا أن المعرفة لا يمكن أن تكون كذلك، فهي في جوهرها أسس ومبادئ تتفتح بتفتح الإنسان فتتكشف عن تطبيقات جديدة تفتح السبيل بدورها لإحداث المزيد من التجديد.

ورب قائل يقول إن هذا المفهوم المتطور لنقل المعرفة يصلح للدراسات العلمية والتقنية بحجة أن المعرفة التي تتناولها تتصف بالتفجر والتقدم، خلافًا للدراسات الأخرى التي تتناول معارف محدودة ثابتة كالدراسات الدينية واللغوية ودراسات التراث بصورة عامة (علوم النقل). وترى الكاتبة أنه لا مجال لاستثناء بعض الدراسات من هذا المفهوم، لأن الدراسات التي تعنى بإتقان النصوص الثابتة المحددة، تهتم في الوقت ذاته بتطبيقات هذه النصوص في جميع مجالات الحياة التي تتغير وتتسع باستمرار.

هكذا نشأت العلوم الإسلامية في فترة ازدهار الثقافة العربية- الإسلامية، وظهرت فيها طرائق ومبادئ أعطت نتائج باهرة، كما برزت تيارات ومدارس فكرية حاولت استنباط مقتضيات النصوص الدينية في القضايا التي أثارها الاحتكاك مع الثقافات الأخرى، والانتقال من البداوة إلى الحضارة.

ومن المسلم به أن احتكاك الثقافات وصل في هذا العصر إلى درجة لم يبلغها من قبل، وأن المجتمعات العربية تواجه ضغوطًا داخلية وخارجية للانتقال من مرحلة حضارية متخلفة نسبيًا إلى مرحلة أكثر تقدمًا. ومن هنا جاءت المشكلات الكثيرة التي تتعرض لها، والتي تشكل مادة غزيرة للبحث، تلقي مسؤوليات كبيرة على الباحثين في المجالات العلمية وعلى المعنيين بدراسة التراث سواء بسواء.(١٩)

وحين يجري التوصل إلى حلول علمية للمشكلات المطروحة، يتقارب أبناء المجتمع بعضهم من بعض، ويسيرون معًا في طريق توكيد الهوية الثقافية الواحدة. ذلك أن توكيد الهوية الثقافية يحتاج إلى قناعة

الأفراد الذين يحملونها بانطواء ثقافتهم على سمات جوهرية يرغبون في المحافظة عليها، وعلى فرص يستطيعون من خلالها تحقيق ذواتهم وطموحاتهم، بصورة تؤدي إلى تطوير الثقافة نفسها.

٥- خاتمة:

ينطلق هذا البحث من التسليم بأن الثقافة العربية تحتوي على تنوع كبير، شأنها في ذلك شأن جميع الثقافات العالمية، والقناعة بأن هذا التنوع لم يمنع من قيام هوية ثقافية ذات سمات متميزة على مر التاريخ. بل إنه- على العكس من ذلك- أسهم في غناها وتقدمها في جوانبها الدينية واللغوية والعلمية والتقنية على حد سواء، باستثناء عصور الانحطاط التي تضافرت فيها عوامل خارجية وداخلية على إخماد عناصر الحياة والنماء فيها، وتغليب عناصر الضعف والجمود عليها.

وقد تطرق البحث في بعض صفحاته إلى أشكال من هذا التنوع، ليس بدافع د ناقوس الخطر على مصير الثقافة، بل من باب الحث على تلبية متطلباته، والإفادة منه إلى أبعد الحدود في إغناء الثقافة وتجديدها، في إطار الهوية الثقافية العربية الواحدة.

كما تقدم ببعض المقترحات للسير في هذا السبيل وهي:

أ- توسيع قاعدة الثقافة العربية بالعودة إلى جذورها التاريخية، لرفدها بنسغها الحضاري وزيادة اللحمة بين أبناء الأمة.

ب- متابعة الخطوات التي خطتها النهضة العربية في القرنين الماضيين، وحصر منجزاتها لتقويمها وتعميقها.

ت- فتح الثقافة العربية الحالية على منجزات الحضارة العالمية- في جميع حقولها- للمساعدة على تجديد دمائها، ورفع مستوى عطائها.

ث- إجراء بحوث ودراسات حول الثقافة العربية الحالية وما تنطوي عليه من سمات وقيم، لتحديد اتجاهات التجديد المطلوبة فيها.

ج- تعميم التعليم وتعريبه، مع العمل على تلبية متطلبات التنوع، لتحقيق التنمية الثقافية في جو من الاطمئنان والعمل المشترك.

ح- بث الطريقة العلمية والفكر النقدي والتدريب عليهما، في جميع المجالات الثقافية، للتوصل إلى حلول علمية للمشكلات القائمة يلتقي عندها الجميع، ويرسمون تصورًا شاملاً واضحًا لمستقبلهم يؤكد الهوية الثقافية الواحدة في إطار التنوع.

الإحالات

١- أبيض، ملكة (١٩٨٠) الثقافة والتربية العربية-الإسلامية في الشام والجزيرة خلال القرون الثلاثة الأولى للهجرة. بيروت: دار العلم للملايين ص ٢٢١- ٢٤٨.

٢- أبيض، ملكة (١٩٨٣) «ما نفيد من التراث الثقافي العربي في تعريب المدرس الجامعي» في: المجلة العربية للتربية، تونس.

٣- أبيض، ملكة (٢٠٠١) وقفات مع سليمان العيسى، صنعاء: الهيئة العامة للكتاب ص١٠١.

٤- أبيض، ملكة (١٩٨٤) الثقافة وقيم الشباب، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ص٢٧.

٥- الخطيب، حسام (١٩٩٠) الثقافة والإبداع من زاوية البعد الجماهيري «في: المجلة العربية للثقافة، ع ١٨ مارس/ آذار، ص ١٤٥- ١٦٤.

6- Zurayq, Constantine (1951) "Near Eastern Culture and society", in the National and Interntional Relations, edit. by T.C. Young, Princeton University press, pp. 205- 206.

7- Hourni, Albert (1962) Arabic Thought in the Liberal Age, London, Oxford University press, p. 310.

٨- أبيض، ملكة (١٩٨٢) «التراث التربوي العربي وطرائق البحث فيه»، في: المجلة العربية للبحوث التربوية، تونس.

٩- بشور، منير (١٩٥٨) الأسس الحضارية للتربية في سومر وأكاد، رسالة للحصول على الماجستير، الجامعة الأمريكية ببيروت. غير منشورة.

١٠- الحمارنة، نشأت (؟) تاريخ أطباء العيون العرب، دمشق.

١١- العيسى، سليمان (١٩٨٠) شعر سليمان العيسى، بيروت: دار الشورى، ثلاثة أجزاء، المقدمة.

١٢- يسين، السيد (١٩٨٥) «حوار مفتوح» في كتاب: التراث وتحديات العصر في الوطن العربي (الأصالة والمعاصرة)، ندوة، بيروت، ص٨٠٨.

١٣- الجابري، محمد عابد (١٩٨٥) «إشكالية الأصالة والمعاصرة في الفكر العربي الحديث والمعاصر» في كتاب: التراث وتحديات العصر في الوطن العربي، ندوة، بيروت، ص٥٢.

١٤- أبيض، ملكة، ما نفيد من التراث الثقافي العربي، مصدر سابق. ١٥- العيسى، سليمان (١٩٩٥) «الشعر والتربية» في كتاب: على طريق العمر، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص ص ٥٠١- ٥٠٤.

١٦- أبيض، ملكة، الثقافة وقيم الشباب، مصدر سابق، ص ص ٢١٢- ٢٣٦.

١٧- أبيض، ملكة (١٩٩٣) «تعريب التعليم العالي: تنمية لغوية وثقافية» في مجلة: التعريب، ع ٥- حزيران/ يوليو، ص ص ١١- ٢٨.

١٨- الجابري، محمد عابد، إشكالية الأصالة والمعاصرة، مصدر سابق، ص ص ٥٥.

١٩- أبيض، ملكة (١٩٨٦) «مبادئ ومقترحات لإصلاح التعليم الجامعي» في كتاب: أنماط التعليم العالي في الوطن العربي، المركز العربي لبحوث التعليم العالي، دمشق، ص ص ١٩٣- ١٩٤.

٤٠

جولة في (الأطيقا) العربية

رضوان السح *

يمثل علم الأخلاق (الأطيقا Ethics) فرعاً من فروع مبحث القيم (Axiology) الذي يتضمن فرعين آخرين هما: علم الجمال (Aesthetics)، وعلم الحق أو المنطق (Logic)، وهذا الأخير استقلّ كمبحث خاص من مباحث الفلسفة الرئيسة الثلاثة: مبحث الوجود (Ontology)، ومبحث المعرفة (Epistemology)، ومبحث القيم (Axioligy). ليشكل المبحث الثاني منها، أو ما عرف بالمشكلة الأساسية في الفلسفة: (Fundamental Question Philosophy)

(*) رضوان السح: باحث في الفكر الفلسفي (سورية).
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

ليست القيم في الواقع العملي – بما في ذلك قيمة الحق – مجزّأة كما تتجلى في البحث النظري الذي يقوم دائماً بالتضحية بالوحدة العضوية الحية من أجل تلك المعرفة التي يعدنا بها علم التشريح. فالإنسان كان (يدرك) و (يقيّم) و (يرضي) حاجاته الفيزيولوجية) في آن واحد، كان باختصار (يعيش). كان يميل إلى أشياء، وينفر من أشياء، يميل إلى ما يرضي لذّته، ويلبي حاجاته الفيزيولوجية، وينفر مما يسبب له الألم والضرر بجسده.

وفق منهج تطوّري نرى الإنسان البدائي محكوماً بأخلاق اللذة (Hedonism) وفي مرحلة متقدمة نراه محكوماً بأخلاق المنفعة (Utilitarianisme)، أو بأخلاق الأبيقورية (Epicurism) التي تتخلى عن لذة يعقبها ألم، وتأتي ألماً تعقبه لذّة، ولا تأتي لذة صغيرة تحرم من لذة كبيرة[١].

إن أخلاق اللذة بإطلاق لا تكاد تسمى أخلاقاً إلا من باب المجاز، فالأخلاق إنما بدأت مع الإنسان، والإنسان إنما بدأ إنسانيته وتميزه عن بقية الكائنات بها، وتجلى ذلك بظهور ما يتحكم بتلقائية الطبيعة، إنه (العقل) الذي جاء من (العقال) فشكم قانون اللذة والألم بقانون جديد بدأت معه رحلة الإنسان العاقل أو الإنسان الأخلاقي، فأصبح الإنسان هو الوحيد بين كائنات الطبيعة يرجئ لذته وهو واع بذلك، آملاً بلذة أكبر، أو بتجنب ألم يعقب تلك اللذة. فأنشأ مفهوم الاقتصاد في تعامله مع اللذة والألم، هذا المفهوم الذي سيكون اللبنة الأساسية في بناء الأخلاق، وبه سيكون الإنسان «هو الجسر الحقيقي الذي تعبر فوقه (الطبيعة) كي تستحيل إلى (ملكوت القيم)[٢]».

وفي منهج بنيوي يقوم على التزامن (Synchronism) نرى (اللذة) منتمية إلى قيم الجمال، لأنها تقوم على المحسوس والآني، بينما تنتمي (المنفعة) إلى قيم الأخلاق. إن قيمة (الجميل) قائمة فيه، أما قيمة (الأخلاقيّ) أو (الخيرّ) فقائمة في الغاية منه. وبإيجاز فإن الفارق بينهما هو الفارق بين المباشر وغير المباشر. فإذا عدنا إلى المنهج التطوري (Diachronism) رأينا القيمة الجمالية أسبق من القيمة الأخلاقية، وذلك يعود إلى أن الثانية تتطلب إعمال العقل بقصد إرجاء مطالب الجسد والالتفاف على إشباعها بأشكال غير مباشرة، أما على صعيد الدرس النظري، فقد حدث العكس، إذ كان الأسبق في لفت نظر الدارس في الإنسان هو ما امتاز به هذا الكائن عن بقية كائنات الطبيعة.

أ - الأخلاق في المعجم العربي:

إذا كانت الأخلاق واحدة من ثالوث القيم فإننا سنبدأ بحثنا المعجمي في مادة (قيم) التي تضمنّت دلالات أخلاقية في تراثنا، واخترنا أحد مشتقاتها لترجمة



(Value) الإنكليزية، أو (Valeur) الفرنسية، وهو (قيمة[٣]). وبعد ذلك نبحث في مادتي (خلق) و (أدب)، لأن (الآداب) كانت بشكل من الأشكال مرادفة لـ (الأخلاق).

١ - القيمة:

أول ما يصادفنا من معاني (قوم) في (اللسان[٤]) - الأصل في ياء (قيم) هو الواو - لفظ (القيام) بمعنى «نقيض الجلوس» لنقف على معنى أبعد من السكون، وأقرب إلى الحركة، و «معنى القيام العزم» وهنا نشاهد جوانب (الإرادة)، «وقد يجيء القيام بمعنى المحافظة والإصلاح» وبذلك تبدأ أولى الدلالات الأخلاقية لـ (القيام) وهي دلالة تتضمن العمل الصالح، أو المنفعة.

إذا انتقلنا في التصريف إلى (المقام) وجدنا الإشارة الحسيّة إلى «موضع القدمين» تليها الإشارة الحسيّة الثانية لـ (المَقام) و (المُقامة)، أي: «الموضع الذي تقيم فيه»، ونتدرج من الحسي إلى المعنوي في «المقام الكريم هو المنبر، وقيل: المنزلة الحسنة».

نعود إلى (القيام) الذي هو بعكس (الجلوس) لنرى فيه تحولاً من (الإعوجاج) إلى (الاستقامة)، وهي «الاعتدال.. وقام الشيء واستقام: اعتدل واستوى» فنضيء بذلك، المعنى الأخلاقي لـ (العدل) الذي لا يقوم إلا ببذل الجهد للثبات على خطٍّ المنتصف، وهذا يؤكده اللسان بقوله:

«والاستقامة اعتدال الشيء واستواؤه.. وقام ميزان النهار إذا انتصف، وقام قائم الظهيرة» وهذا هو ميزان العدالة بكفتيه المتوازنتين، و «القوم: العدل». و(قوام الرجل) هو في دلالة حسية «قامته» وفي دلالة معنوية جمالية هو «حُسْن طوله» وهذه (القامة) تجمع على «قامات وقيم» وكلمة (قِيَم) تأتي بمعنى (الاستقامة) أيضاً.

وإذا حمل جذر (قوم) دلالة القيام على (الإنصاف) و (العدل) أصبح مؤهلاً للإشارة إلى ما يناقض الفوضى، فيغدو «قِوام الأمر - بالكسر - : نظامه وعماده»، وإذا كان (ميزان النهار) لا (يقوم) إلا إذا (انتصف) النهار، و(قام قائم الظهيرة) كان الدينار الذي لا يرجح في الميزان ديناراً (قائماً): «ودينار قائم إذا كان مثقالاً سواء لا يرجح، وهو عند الصيارفة ناقص حتى يرجح بشيء، فيسمّى ميالاً، والجمع قُوَّمٌ وقِيَّمٌ»، وبهذا نستطيع أن نرصد تحولات الجذر (قوم) للاضطلاع بعبء الدلالة المعيارية الحسية للقيم عبر الخطوات التالية:

١- (القيام) بمعنى النهوض والاستقامة (عكس التراخي والاعوجاج) وأيضاً بمعنى الوقوف أو الثبات: «قامت الدابة: وقفت».

٢- التوسّط والانتصاف، لقيام الشمس في السماء وقت الظهيرة، أي ثباتها: «إذا بلغت وسط السماء أبطأت حركة الظل إلى أن تزول فيحسب الناظر المتأمل أنها قد وقفت، وهي سائرة، لكن سيراً لا يظهر له أثر سريع، كما يظهر قبل الزوال وبعده، ويقال لذلك الوقوف المشاهد: قام قائم الظهيرة».

٣- قيام الدينار، ومسألة السواء والرجحان، وهي النقطة الرئيسة في خلق فكرة المعيارية.

٤- مُقام الشيء هو «الموضع الذي يقيم فيه» وهذا ما ساعد على خلق فكرة المكافئ والمثيل، فما يقوم مقام الشيء، أي ما يحل في موضعه، هو كفؤه ومثيله.

وجاء في مادة (قوم) من معجم مقاييس اللغة: «قومت الشيء تقويماً، وأصل القيمة الواو، وأصله أنك تقيم هذا مكان ذاك». وبهذا كانت (القيمة) «تقوم مقام الشيء» وبخطوة اصطلاحية أولية أصبحت «ثمن الشيء» وبتحديد ثمن للشيء يرجح أن تكون (أخلاق المنفعة) هي أول الأخلاق التي عرفتها المدنية العربية.

لتقصّي الدلالة المعيارية الأخلاقية لـ (الاستقامة) نتأمل في هذين الحديثين اللذين أوردهما ابن منظور: ١- «أتاني ملَكٌ فقال: أنت قثمٌ (= سخيٌ)، وخُلقك قيم، أي مستقيم حسن». ٢- «ذلك الدين القيم، أي المستقيم الذي لا زيغ فيه، ولا ميل عن الحق»، فنجد أنفسنا مدفوعين للبحث عن

الأصل الحسيّ في تفضيل الاستقامة، فهل كان ذلك في تفضيل (القيام) على الجلوس، أو في (حسن القامة) وكره انحنائها – أي قيمة أخلاقية تطورت عن قيمة جمالية – أو في التفضيل النفعي للطريق المستقيمة لاختصارها المسافة، وتجنبها لمخاطر التِّيه، أو للوضوح الحسي (البصري) الذي يحققه قيام الشمس وقت الظهيرة – أي في أشد فتراتها ضياء – فيتسلل الوضوح الحسي إلى الوضوح المعنوي الأخلاقي الذي يكافئ الصدق، ويناقض الكذب والمراوغة؟

نختم جولتنا المعجمية في مادة (قوم) بذكر أن «القيّم: السيد وسائس الأمر، وقيِّم القوم: الذي يقومهم، ويسود أمرهم». لنكون أمام البذرة التي تشير إلى صانع القيم، والقائم على ترسيخها، وهذا السيد القيم هو رجل في الأرجح الأعم، وقد جاء في الحديث: «ما أفلح قوم قيّمتهم إمرأة».

ونضيف إلى ذلك أن «(القوم) في الأصل مصدر قام، ثم غلب على الرجال دون النساء». لنذكّر بالمصدر الذكوري للقيم كما يتجلّى في لسان العرب.

٢- الخلق:

يُطلعنا اللسان في بداية مادة (خلق) أن «الله تعالى وتقدّس الخالق والخلاّق» لنقرأ بعد ذلك الأصل الحسيّ لهذه المادة، وهو (التقدير): «واصل الخلق التقدير» والتقدير هو (التصميم) في فن الهندسة، أو (أخذ القياس) في فن الخياطة. وذلك قبل استعمال المقص، واصطلاح فن الخياطة هو المطابق تماماً للأصل الحسيّ لمادة (خلق). إذ كان يقال: «خلق الأديم (= الجلد)» أي «قدّره لما يريد قبل القطع، وقاسه ليقطع منه مزادة (= حمالة طعام) أو قربة أو خفّاً».

«والخَلْق في كلام العرب: ابتداع الشيء على مثال لم يسبق إليه» فالخيال هو الأساس في عملية (الخلق). ولذا كانت أفكار الإنسان وعالمه النفسي عموماً (خُلُقاً): «من تخلّق للناس بما يعلم الله أنه ليس من نفسه شانه الله» و (تخلّق) هنا تعني «أظهر في خُلُقه خلاف نيّته» أي تصنع (خُلُقاً) لا يملكه في الواقع.

«والخِلْقة: الفطرة» أي الحالة الطبيعية دون أن يطرأ عليها أي تشويه، و«الخُلق – بضم اللام وسكونها: الدين والطبع والسجية، وحقيقته أنه صورة الإنسان الباطنة، وهي نفسه، وأوصافها ومعانيها المختصة بها بمنزلة الخَلْق لصورته الظاهرة وأوصافها ومعانيها».

لهذا نستطيع أن ندرك الآن كيف أصبحت كلمة (الخَلْق) تعني (الكذب) فالكذب هو أيضاً تصور غير مسبوق بمثال من الواقع. «والعرب تقول حدثنا فلان بأحاديث الخَلْق، وهي الخرافات من الأحاديث المفتعلة».

وإذا كان (الخَلْق) هو التقدير قبل القطع للأديم، فإن معناه جاز إلى (القطع) مباشرة، فقيل: «أخلق الدهر الشيء: أبلاه» ثم جاز إلى فعل الدهر بالأشياء عموماً، وفعل (الحتّ والتعرية) هو الأوضح في الصحراء، فأخذ الجذر (خَلَق) معنى (الملاسة): «الأخلق: اللين الأملس»، وجاز ذلك إلى الأخلاق في صفات التهذيب والدماثة واللين، فكان للتطبع و (التمرين) دور في اكتساب الخُلُق الذي هو في الأصل السجية القائمة على الفطرة، فأضحت «الخلاقة.. هي التمرين» ولذا تقول «للذي قد ألف شيئاً صار ذلك له خلقاً، أي مرن عليه، ومن ذلك الخلق الحسن، والخلوقة: الملاسة».

نخلص إلى أن العرب قد نظرت إلى الأخلاق بكونها الصورة الباطنة أو النفسية في الإنسان التي تقابل هيئته الظاهرة، والأخلاق سجايا طبيعية فُطرنا عليها، كصورنا الظاهرة التي وهبناها، إلا أنه كما يمكن التجمُّل في الصورة الظاهرة، يمكن أيضاً التخلُّق، وهذا يمكن أن يكون قبيحاً كقبح الجمال المصطنع، إلا أن بعض التجمّل قد يعكس ذوقاً فيكون محبباً، وفي مقابل ذلك يكون تدريب النفس وترويضها على حسن الأخلاق شيمة حسنة، فنختم بقول السّهروردي:

فتشبهوا إن لم تكونوا مثلهم
إن التشبه بالكرام فلاحُ

٣- الأدب:

المعنى الأساس لـ (الأدب) في لسان العرب هو (الدعاء) أو الدعوة إلى وليمة: «ومنه قيل للصنيع يدعى إليه الناس: مدعاة ومأدبة».

ويتحدث ابن منظور في ما يمكن أن يوحي بالتطور الدلالي لهذه الكلمة، فيذكر أن (الأدب) الذي يمثل اليوم مصطلحاً يطلق على فنون القول ونقدها «إنما سمي أدباً لأنه يأدب الناس إلى المحامد، وينهاهم عن المقابح» وهنا تبرز جلية الدلالة الأخلاقية لـ (الأدب).

ومن معاني (الأدب) العلم: «أدّبه فتأدب: علّمه»، فإذا وقع التعليم على الحيوان، وقعنا على معنى (الترويض)، وهنا «يقال للبعير إذا ريض وذلّل: أديب مُؤدّب». إذاً كان المعنى الأساس لمادة (أدب) هو الدعوة أو (الدعاء)، فكيف نشأ عن هذه المادة دلالتان هامتان تعودان إلى العصر الأموي – على الأقل – وهما الدلالة (الأدبية) التي نطلقها على فنون القول من شعر وغيره، والدلالة (الأخلاقية) بمعنى آداب السلوك..؟ ثم ما هي العلاقة التطورية أو التزامنية بين هاتين الدلالتين(٥)؟

لغياب تقصّي قدماء الباحثين اللغويين للتطورات الدلالية لا نستطيع أن نقدم في

إجابتنا أكثر من الافتراض القائم على أسبقية الحسيّ للمعنوي، وعلى جدلهما أيضاً، وذلك وفق النقاط التالية:

١- تشير كلمة (أدب) إلى قيمة الكرم (الأخلاقية) المتضمنة في (الدعاء) أو (الإيداب).

٢- تشير هذه الكلمة إلى مجموعة العادات التي تراعي في الاجتماع على المأدبة، وهي ما نعرفه اليوم بـ (آداب المائدة) و (آداب المجالس).

٣- أُطلقت كلمة (أدب) على أحاديث القوم في (المأدب)، فأصبح الشعر والخبر (أدباً).

٤- تضمنّت كلمة (أدب) التي أطلقت على (النصوص الأدبية) مضامين (أخلاقية) لما تتضمنه تلك النصوص من هذه المضامين، فتكون الكلمة قد سارت تطورياً وفق التالي: قيمة أخلاقية (الكرم - آداب المجالس..) ← النص الأدبي ← قيمة أخلاقية يدعو إليها النص الأدبي.

٥- يقوم الأدب - بالمعنى الأخلاقي - على أفعال اللسان، وعلى أفعال الأبدان، وربما كانت الأسبقية للقيام الأول، لأننا نفترض أن الحديث - أو (اللسان) - كان مادة المجالس وآدابها، فيكون (الأديب) هو صاحب الكلام الحسن، وهذا (الكلام) الحسن يشير بعد ذلك إلى قيم (السلوك) أو (أفعال الأبدان).

كما يشير إلى قيم (القول)، أو ما يعرف بـ (آداب الحديث) أو (آداب المخاطبة)، (آداب المناظرة).. أي الحديث عن جودة الحديث، وهذا ما تطور في فرع منه إلى (النقد الأدبي).

إن ما يرجح فرضيتنا بإطلاق القيمة الأخلاقية للأديب على (القول) قبل (الفعل) هو أننا نتحدث عن مرحلة ما قبل الفصل بينهما، أي ما قبل (النفاق).

بظهور (الكذب) لم يعد (القول) قيمة أخلاقية في ذاته، إذ لا بد من الفعل (السلوك) ليؤكد هذه القيمة أو ينفعها. وهنا ينبغي أن نتذكر حدود بحثنا، وإلا تحدثنا عن تدهور منزلة الشاعر الجاهلي - أدبياً (جمالياً) و (أخلاقياً) - بعد أن أذلّ شعره بالمديح والتكسّب.

ب - المفهوم الاصطلاحي للأخلاق:

يقابل كلمة (الأخلاق) بالإنكليزية (morals) وبالفرنسية والإيطالية (morale) وبالألمانية (moral). وهذه النظائر الأوروبية أخذت من (mores) اللاتينية، وهي جمع (mos) ومن نظيرتها اليونانية جاء الاسم الآخر للأخلاق (ethica) في اللاتينية والإيطالية، و (ethics) في الإنكليزية، و (éthiqe) في الفرنسية و (ethik) في الألمانية[٦].

يُعرّف لا لاند في معجمه الشهير (علم الأخلاق Ethics) بقوله: «علم موضوعه الحكم التقويمي القائم على التمييز بين الخير والشر[7]».

ويميز بين ثلاثة مفاهيم للأخلاق:

١- مجمل التعاليم المسلّم بها في عصر وفي مجتمع محددين، والمجهود المبذول في سبيل الامتثال لهذه التعاليم والحض على الاقتداء بها.

٢- العلم العملي، وموضوعه سلوك الناس (أو حتى الكائنات الحية عموماً، كما يرى سبنسر) بصرف النظر عن الأحكام التقويمية التي يطلقها الناس على هذا السلوك. نقترح أن يسمى هذا العلم (Éthologie) أو (Éthographie).

٣- العلم الذي يَتَّخذ موضوعاً له مباشراً الأحكام التقويمية على الأعمال الموسومة بأنها حسنة أو قبيحة، وهذا ما نقترح أن يُسمّى (علم الأخلاق Éthique)[8].

المفهوم الأول في (الموسوعة الفلسفية) هو (الأخلاقية Morality) ويشير هذا المفهوم إلى «شكل من أشكال الوعي الاجتماعي تنعكس وتثبت فيه الخصال الأخلاقية للواقع الاجتماعي (الخير، الرفاهية، العدالة، إلخ) والأخلاقية هي جماع قواعد ومعايير حياة الجماعة، وسلوك الناس، تحدد واجباتهم كل تجاه الآخر وتجاه المجتمع». (ص١٤)

المفهوم الثاني يقترب من (علم الأخلاق الوصفي «Descriptiv» مبحث خاص في علم الأخلاق يعني بالدراسة السوسيولوجية - الميانية والتاريخية لأخلاق هذا المجتمع أو ذاك - و [هو يدرس] العادات والأعراف والتقاليد وأشكال الانضباط الاجتماعي المعمول بها، والمضمون الملموس للقواعد الأخلاقية، وبنية الوعي الأخلاقي، والمحتوى الاجتماعي للتصورات الشائعة حول الأخلاق[9]».

وضمن هذا المفهوم تنشأ مشكلة العلاقة بين علم الأخلاق من جهة والبيولوجيا والسيكولوجيا والسوسيولوجيا من جهة أخرى، وإذا كان الفصل سهلاً بين علم الأخلاق والبيولوجيا من حيث أن الأخيرة لا تختص بدراسة الإنسان، بل تشمل جميع الكائنات الحية، فإن مشكلة الفصل بين الأخلاق من جهة والسيكولوجيا والسوسيولوجيا من جهة أخرى أكثر صعوبة، مع التذكير بأن فلاسفة الحياة: شوبنهور، برغسون، نيتشه.. إلخ يعيدون الأخلاق إلى مبدأ العملية الحيوية.

وعلماء النفس نظروا إلى «الدوافع الأخلاقية بوصفها ميولاً وأحاسيس (طبيعية) عند الإنسان، وقد لاقى هذا

التصور أتم صياغة له في نظريات الحس الأخلاقي حيث تستخلص المفاهيم والمبادئ الأخلاقية من الأحاسيس والانفعالات الأولية الأصلية من استحسان أو استنكار، ورضا عن النفس أو استياء منها[١٠]». وظهرت مشكلة العلاقة بين علم الأخلاق وعلم الاجتماع بعد انفصال هذا الأخير عن الفلسفة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومحاولاته إدخال مسائل علم الأخلاق في نطاقه على اعتبار أن المناقشة الفلسفية لهذه المسائل لا تدخل مجال العلم[١١].

أما المفهوم الثالث فهو (علم الأخلاق Ethics) بالمعنى الفلسفي. وتعريفات لالاند الثلاثة عند الدكتور عبد الرحمن بدوي هي:

أ- مجموع قواعد السلوك مأخوذة من حيث هي غير مشروطة.

ب- السلوك المطابق للأخلاق، مثلاً حين نتحدث عن تقدم الأخلاق.

جـ- نظرية في الخير والشر. وبهذا المعنى تتضمن الكلمة أن النظرية تنحو نحو نتائج معيارية[١٢].

ويعقب د. بدوي بأن «التعريف الأول متأثر بفهم كنت Kant (١٧٢٤ - ١٨٠٤) للواجب والأخلاق». ثم يعرض آراء سبعة علماء أخلاق معاصرين في تعريف الأخلاق هم: (Lesinne† ١٨٨٢- ١٩٥٤)، (Rjolivet) و(جورج جوسدورف ولد سنة ١٩١٢). و(ليفي بريل ١٩٥٧ - ١٩٣٩) و(فريدريك روه ١٨٦١ - ١٩٠٩) و(ماكس شيلر ١٨٧٤ - ١٩٢٨) و(جورج جورفتش)[١٣].

أما الدكتور عادل العوا فيذكر أن لالاند قد أجمل تعريفات الأخلاق في معجمه في دلالات أربعة: «الأولى هي: أن الأخلاق جملة قواعد السلوك المقبولة في عصر أو لدى جماعة من الناس. وبهذا المعنى يقال: أخلاق قاسية، أخلاق سيئة، أخلاق منحلة». والثانية هي أن الأخلاق جملة قواعد السلوك التي تعتبر صالحة صلاحاً لا شرطياً. والثالثة هي أن الأخلاق نظرية عقلية عن الخير أو الشر، وهذه هي الأخلاق الفلسفية. والدلالة الرابعة أخيراً هي أن الأخلاق جملة ما يتحقق في العلاقات الاجتماعية من أهداف حياة ذات صبغة إنسانية أعظم[١٤]. لينتهي إلى قول أبسط في تعريف الأخلاق: «الأخلاق منظومة قواعد السلوك التي ينبغي على المرء اتباعها ليحيا وفق طبيعته الحقيقية، أو المرموقة»، وإذا كانت الأخلاق تصاغ في الأديان والآداب على شكل مواعظ وحكم ونصائح، فإنها في الفلسفة «منظومة منهجية، أي بناء منطقي يشتمل أولاً على تصور نظري عن الإنسان والعالم. وثانياً على مبدأ أساسي يُحكم بموجبه على مختلف طرز سلوكه في شتى ظروف الحياة[١٥]».

أما الفيلسوف الأخلاقي الذي تفتقد عنده لنظرية عن الإنسان والعالم، فإنه في الواقع لا بد أن يكون معتنقاً لنظرية ما، وغالباً ما تكون هذه النظرية هي الفكرة السائدة في الحضارة التي ينتمي إليها[١٦].

وفي معجمه الفلسفي يقدم الدكتور جميل صليبا مادة (الأخلاق) ابتداء من التعريف اللغوي، ليميز بعد ذلك بين الأدب والتعليم في الثقافة العربية الإسلامية، ثم ليذكر المعاني التي يطلق عليها اليوم لفظ (الأخلاق) مثل: الأخلاق النسبية: «مجموع قواعد السلوك المقررة في زمان معين» والأخلاق المطلقة: «مجموع قواعد السلوك الثابتة التي تصلح لكل زمان ومكان...» إلخ[١٧].

ونلاحظ أن الدكتور صليبا يختار عبارة (علم الأخلاق) لترجمة (La moral) وعبارة (فلسفة الأخلاق) لترجمة (Ethique)، وإن كان قد وضع الكلمتين الفرنسيتين كمترادفين في عنوان مادة (الأخلاق) وكذلك (Moral) و (Ethics) الإنكليزيتين. واكتفى في اللاتينية بـ (Moralis)[١٨].

أما الدكتور العوا فجاء عنوانه يضم المترادفتين بالفرنسية والإنكليزية والألمانية، وهذا يلتقي مع تحليل الدكتور عبد الرحمن بدوي لأصل هاتين الكلمتين في اليونانية واللاتينية واللغات الأوروبية الحديثة[١٩].

جـ- مبحث الأخلاق في الفلسفة العربية الإسلامية

يلخص الدكتور أحمد محمود صبحي في كتابه (الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي) رأي الباحثين في الفلسفة الإسلامية بالقول: «أن ليس في الفلسفة الإسلامية أبحاث أخلاقية. لأن المسلمين قد اكتفوا بتعاليم النص - كتاباً أو حديثاً - وقد أغنتهم هذه عن النظر العقلي. أو البحث الفلسفي». ص١٦.

ويحاول أن يرد على هذا الرأي في ثلاث نقاط، نتوقف بداية عند النقطة الأخيرة منها:

يقول الدكتور صبحي: «لم يكن الدين حجراً على العقلية الإسلامية في البحث والتفكير، فقد اشتملت الثقافة الإسلامية على علوم لا تكاد ترتبط بالدين، كالفلك، والكيمياء، والرياضيات. فكيف يحول دون البحث في المشكلات الأخلاقية، مع أن الأخلاق بطبيعتها أقرب العلوم إلى الدين».ص١٧

ونشير هنا إلى أن مثل هذه الحجّة في إثبات وجود البحث الأخلاقي الإسلامي تحاول الإفادة من الخلط بين مفهومين هما: (الحض على الأخلاق) و (البحث في الأخلاق) فالمفهوم الأول يمكن أن ينطبق عليه القول بأنه: «أقرب العلوم إلى الدين» وهو مجموع التراث الوعظي الذي يؤكد

على أن يكون السلوك وفق الشريعة الإسلامية، أو وفق أخلاق هذه الشريعة، بينما (البحث في الأخلاق) هو شأن آخر، وهو يعاق غالباً – شأنه شأن أي تفكير فلسفي حر – بذهنية المقدس الدينية، هذه الذهنية التي تسعى لإغلاق الأفق أمام أي تصور لنمط آخر من السلوك الأخلاقي، وذلك بصفته نمطاً مارقاً، تماماً كما تسعى لتغييب الأنماط الأنطلوجية المغايرة.. كافرة، أو مشركة، أو مهرطقة..

نشير إلى هذا مع إبداء موافقتنا للدكتور صبحي في النقطتين الأخيرتين اللتين يمكن دمجهما على هذا النحو:

كما توهم الباحثون افتقار الفكر الإسلامي إلى دراسات أصيلة في المنطق، وذلك لعدم عثورهم على ما يجاري القياس الأرسطي. فكذلك يقولون بعدم وجود النظر الفلسفي في الأخلاق، مع أن هذا النظر قد بدأ بمقتل عثمان، وما تبع ذلك من بحث حول فاعل الكبيرة. ص١٦ – ١٧ .

ولا شك أن هذا النظر الفلسفي في الأخلاق قد ظل محكوماً بالنص، أو لنقل أنه قام على ما نشأ من صدامات بين (المعنى المألوف للنص) من جهة، و (الوقائع الطارئة) – التي تشمل الأحداث والتلاقح مع الثقافات الأخرى – من جهة ثانية. وربما كان هذا ما يعطي الفلسفة الإسلامية عامة، والأخلاقية منها خاصة، تلك الخصوصية التي استحقت لأجلها اسمها.

هذه الخصوصية للفلسفة العربية الإسلامية لم ينظر إليها في الأبحاث الفلسفية المعاصرة كسمة من سمات الأصالة، بقدر ما نُظر إليها كإرهاصات فكرية لم تبلغ مبلغ الفلسفة، وقد نتجت هذه النظرة عن اعتماد المعيار اليوناني في فهم الفلسفة، وتجلّت في العرض التاريخي لمشكلة من مشكلات الفلسفة بالقفز من الفلاسفة اليونان إلى المحدثين الأوروبيين[20]. وإذا صعُب على الباحث تناسي المدّة الزمنية الفاصلة بين الفلاسفة اليونان، والفلسفة الغربية الحديثة، اكتفى بالتعرض لمن عُرفوا بالفلاسفة المسلمين المشائيين، أو شرّاح أرسطو: الكندي، ابن سينا، الفارابي، ابن رشد.. وعلى العموم يبدو عرض الباحثين لمشكلات الفلسفة الإسلامية عند التعرض للمتكلمين المسلمين، كما لو أنه عرض لمشكلات محلية، وليست عالمية، فآراء المتصوفة المسلمين – على سبيل المثال – «يجب أن تشغل مكاناً في أبحاث مشكلتي المعرفة والحرية[21]». بينما لا نراها تثار إلا بصدد دراسة التصوف الإسلامي فحسب[22]».

إن تمحور الفلسفة الإسلامية حول النص المقدّس، ومحاولتها اختراق ركود الفهم السائد، دون الوقوع بعواقب التفكير قد ألجأ هذه الفلسفة إلى الطريقة الرمزية في معالجة الكثير من مشكلات الوجود والمعرفة والقيم، وهذه الطريقة لا تنفرّد بها

الفلسفة الإسلامية، بل إن لها ما يقابلها في الصياغات الأسطورية للفلسفة الإغريقية، ولا سيما عند أفلاطون، والأفلاطونية المحدثة(٢٣).

وإشارتنا إلى الطريقة الرمزية في الفلسفة العربية الإسلامية تبغي - إضافة إلى التذكير بخصوصية هذه الفلسفة أو سماتها - التنبيه على ضرورة التسلح بالأدوات التأويلية لتفكيك الرمز، وإعادة بناء هذه الفلسفة بالطريقة المباشرة التي تكفل دخولها ذمة الثقافة العالمية.

يمكن تصنيف الأبحاث الأخلاقية عند العرب في زمرتين، تضم الأولى العقلانيين، والثانية الحدسيين أو الذوقيين، وهذا ما اعتمده الدكتور أحمد محمود صبحي في (الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي)، وتضم زمرة العقليين المعتزلة (ص٤١). بينما تضم الثانية المتصوفة (ص١٩٩). وأمام التصنيفات الثنائية لا بد أن تعترضنا فئات تتوسط الطرفين باعتدالها، أو تجمع بين خصائصهما. ولذا وضع الدكتور صبحي زمرة ثالثة لاحتواء التيارات التي جمعت بين العقل والحدس تحت عنوان (مذاهب تلفيقية) ص٢٩٩. وتضم هذه الزمرة التي جاءت بمثابة جزء تكميلي (غير أساسي) إخوان الصفا، وابن مسكويه.

أما مشكلة التوسط بين العقليين والحدسيين، أو أولئك الذين لا تنطبق عليهم هاتين الصفتين، كما لا تنطبق صفة التلفيق، ويمثلهم تيار الأشاعرة، فتم حلها عند د. صبحي، بالنظر إليهم كتيار يلتقي مع التصوف المعتدل، أو نظر إلى التصوف المعتدل كظاهرة كلامية أشعرية تدرس ضمن الذوقيين.

ومع مُصنَّف آخر متخصص بدراسة المباحث الأخلاقية في الفكر العربي الإسلامي نقف أمام تصنيف خماسي.

المصنَّف هو (العقل الأخلاقي العربي) للدكتور محمد عابد الجابري. وتصنيفه الخماسي يغطي - ربما بشكل أنضج - تنوع التيارات الفكرية الأخلاقية في الثقافة العربية الإسلامية.

والجابري محكوم في كتابه هذا - وهو الرابع في سلسلة (نقد العقل العربي) - بأدواته في كتابيه (تكوين العقل العربي) و (بنية العقل العربي) مع فارق مايتطلبه البحث القيمي هنا - في الأخلاق والبحث الأبستمولوجي أو المعرفي هناك.

كان من الممكن أن يقوم الجابري بتصنيف ثلاثي يعيد أنماط القيم إلى الأنماط المعرفية التي استخلصها في (بنية العقل العربي) فتكون هناك: الأخلاق البيانية والأخلاق العرفانية، والأخلاق البرهانية، إلا أنه تجنباً للتكرار، ورغبة في النظر إلى الموضوع من زاويا جديدة، ورغبة في جمع (التكوين) و (البنية) معاً، قام بتصنيفه الخماسي(٢٤):

١- الموروث الفارسي: أخلاق الطاعة.

٢- الموروث اليوناني: أخلاق السعادة.

٣- الموروث الصوفي: أخلاق الفناء.. وفناء الأخلاق!

٤- الموروث العربي الخالص: أخلاق المروءة

٥- الموروث الإسلامي الخالص: أخلاق المصلحة.

إن تأملاً سريعاً في هذا التصنيف يمكن أن يكشف لنا التداخل بين الموروث الفارسي، والموروث الصوفي في (أخلاق الطاعة)، وتظهر هذه الأخلاق عند المتصوفة في السلطة المطلقة للشيخ على مريديه، وهذان الموروثان جمعهما الجابري بصيغة ما في (بنية العقل العربي) في أبستمولوجيا العرفان. هذه الأبستمولوجيا التي كان للفرس دور هام فيها.

ونلاحظ التداخل في هذا التصنيف بين الموروث الصوفي والموروث العربي الخالص في (أخلاق المروءة)، وتتجلى هذه الأخلاق عند المتصوفة في الملامتية، وأشكال الزهد المتطرف.

ولكن على الرغم من ذلك، فإن التوفيق الذي صادفه الجابري في تصنيفه الأبستمولوجي في (بنية العقل العربي)، قد حظي به هنا أيضاً، وجعلنا نقف على النقطة المركزية الواسمة للأخلاق في كل موروث من الموروثات التي شاركت في صياغة الوجدان العربي.

المصادر والمراجع حسب الورود

١- تاريخ الفلسفة القديمة والوسيطة - د. طيب تيزيني و د. غسان فينانس - المطبعة الجديدة - دمشق - ١٩٨١ -١٩٨٢م.

٢- الفلسفة الأبيقورية - جان بران - تعريب وتعليق: جورج أبو كسم - الأبجدية - دمشق ط١ ١٩٩٢.

٣- المشكلة الخلقية - د. زكريا إبراهيم - دار مصر للطباعة (د.م-ت).

٤- العقل الأخلاقي العربي - د. محمد عابد الجابري - مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت ط١ ٢٠٠١.

٥- معجم لسان العرب - ابن منظور - دار صادر - بيروت (د.ت) ذكر تاريخ مقدمة الطبعة في ١٣٠٠ هـ.

٦- معجم مقاييس اللغة - أحمد بن فارس - تحقيق عبد السلام محمد هارون - اتحاد الكتاب العرب - دمشق ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م.

٧- في الأدب الجاهلي - طه حسين - (د.ن-م) ذكر التاريخ في مقدمة الطبعة الثانية ١٩٢٧.

٨- الأخلاق النظرية - د. عبد الرحمن بدوي - وكالة المطبوعات - الكويت ط٢ ١٩٧٦.

٩- موسوعة لالاند الفلسفية - أندريه لالاند - تعريب خليل أحمد خليل - منشورات عويدات - بيروت - باريس ط١ ١٩٩٦.

١٠- الموسوعة الفلسفية - إشراف: م. روزنتال - ب يودين - ترجمة سمير كرم - مراجعة د. صادق جلال العظم - جورج طرابيشي - دار الطليعة ببروت ط٤ ١٩٨١.

١١- معجم علم الأخلاق - إشراف إيغور كون - ترجمة: توفيق سلوم - دار التقدم - موسكو ١٩٨٤.
١٢- الموسوعة الفلسفية العربية - رئيس التحرير د. معن زيادة - معهد الإنماء العربي - (د.م) ط ١٩٨٦.
١٣- المعجم الفلسفي - د. جميل صليبا - دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة - بيروت ١٩٨٢.
١٤- الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي - د. أحمد محمود صبحي - دار المعارف بمصر - القاهرة - ١٩٦٩.
١٥- الأخلاق - د. عادل العوا - الاتحاد الوطني لطلبة سورية - جامعة دمشق ١٩٨٠ - ١٩٨١.
١٦- الدراسات الفلسفية - د. جميل صليبا - مطبعة جامعة دمشق ١٣٨٣هـ - ١٩٦٤م.

الهوامش:

(١) انظر: تاريخ الفلسفة القديمة والوسيطة - د. طيب تيزيني. ود. غسان فينانس ص ١٩٨ - ١٩٩. والفلسفة الأبيقورية، جان بران ص ١٠٨ - ١٠٩.
(٢) المشكلة الخلقية، د. زكريا إبراهيم ص١٤.
(٣) انظر: العقل الأخلاقي العربي - د. محمد عابد الجابري ص٥٥.
(٤) معجم لسان العرب لابن منظور، وقد اعتمدناه أنموذجاً للمعجم العربي.
(٥) يشير طه حسين إلى أن أول ما استعملت مادة (أدب) في العصر الأموي كان ذلك بمعنى التعليم (في الأدب الجاهلي) ص٢٤. ويشير الجابري إلى ترجمة الأخلاق عن التراث الفارسي بلفظ (أدب) وترجمتها عن التراث اليوناني بلفظ (أخلاق). (العقل الأخلاقي العربي) ص٥٢.
(٦) الأخلاق النظرية - د. بدوي ص٧.
(٧) موسوعة لالاند الفلسفية ج١ص٢٧٠.
(٨) نفسه ص٢٧١.
(٩) معجم علم الأخلاق ص٧٠.
(١٠) نفسه ص٧٣.
(١١) معجم علم الأخلاق ص٧١-٧٢.
(١٢) الأخلاق النظرية ص٨.
(١٣) الأخلاق النظرية ص٨ -٢٣.
(١٤) الموسوعة الفلسفية العربية - المجلد الأول ص٣٨.
(١٥) الموسوعة الفلسفية العربية - المجلد الأول ص٣٨.
(١٦) نفسه ص٣٩.
(١٧) المعجم الفلسفي ج١ ص٤٩-٥٢.
(١٨) المعجم الفلسفي ج١ ص٤٨.
(١٩) الأخلاق النظرية ص٧.
(٢٠) الأمثلة كثيرة، وفي مجال بحثنا (فلسفة الأخلاق) نذكر على سبيل المثال: (الأخلاق النظرية) د. عبد الرحمن بدوي. و(المشكلة الخلقية) د. زكريا إبراهيم. و (الأخلاق) د. عادل العوا.
(٢١) الفلسفة الأخلاقية في الفكر الإسلامي. د. أحمد محمود صبحي ص٢٥.
(٢٢) المصدر السابق.
(٢٣) انظر: الدراسات الفلسفية. د. جميل صليبا ج١ ص١-٢.
(٢٤) انظر: (العقل الأخلاقي العربي) د. محمد عابد الجابري ص١٩ -٢٨

الدراسات والبحوث

٥٤

الأسطورة والتناص في شعر البيّاتي

أحمد طعمة حلبي *

المقدمة:

التناص بوصفه مصطلحاً، شديد الحداثة، لكنه بوصفه مفهوماً، مغرق في القِدم. إذ إن مصطلحات (المحاكاة)، و (توظيف الأسطورة)، و (التضمين)، التي تحدث عنها أرسطو في كتابه (فن الشعر)، وكذلك المصطلحات العربية: القديمة: (الاقتباس). و (التضمين)، و (السرقة)، و (المعارضة والمناقضة)، ليست إلا أشكالاً مختلفة من أشكال التناص، بمفهومه المعاصر. والتناص Intertextuality، أو التناصية، أو النصوصية، أو تداخل النصوص- على اختلاف في الترجمة- في أبسط تعريف له يعني: وجود علاقة بين نصين، أحدهما سابقٍ والآخر لاحق، وهذه العلاقة قد تكون على صعيد

(*) أحمد طعمة حلبي: كاتب وباحث سوري.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

الشكل أو المضمون، أو كليهما معاً، وتتخذ صوراً عدة، كالإشارة، أو الاقتباس أو التضمين.. وإلى الآن لم يستقر منظّرو التناص على تعريب موحّد له، وقد تفاوتوا في فهم هذا المصطلح، ورسم أبعاده وضوابطه، وذلك لاختلاف التيار النقدي، الذي كانوا ينطلقون منه، ولأن التناص آلية نقدية مستمرة ومتطورة، لا تقف عند شكل ثابت، ولو وقفت لماتت.

وسنحاول صياغة تعريف شامل للتناص، مستفيدين في ذلك، من مجمل الدراسات التناصية، الأجنبية منها والعربية. فالتناص - كما نرى- هو أن يعمد الشاعر إلى نص سابق على إبداعه (قد يكون هذا النص أسطورياً، أو دينياً، أو تاريخياً، أو صوفياً، أو أدبياً، أو تراثاً شعبياً)، فيقيم معه علاقة تفاعلية، بحيث تظهر وشائج تلك العلاقة في النص الجديد، وتتخذ هذه العلاقة أشكالاً عدة، كالاقتباس (سواء أكان حرفيّاً، أم محوّراً)، أو امتصاص محتوى نص سابق، أو الإشارة إليه، أو اعتماد الشكل الأسلوبي لنص سابق، أو استحضار شخصيته (أسطورية كانت، أو أدبية، أو دينية، أو شعبية..). وتتميز تلك العلاقة التفاعلية بوظائف عدة، كالترميز، أو إثارة الوعي، أو خطاب اللاشعور الجمعي، أو تعميق الفكرة وإغناء الموقف.

أما الأسطورة، فقد كانت، وما زالت، مصدراً لإلهام الكثير من الشعراء، على مرّ العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة، لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة، ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمّق من تأثير الشعر، وتقوّي من فاعليته، وتكسبه بعداً إنسانيّاً شاملاً وواسعاً، من خلال الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صفاءً وتألقاً وعفوية، وذلك ردّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد، وقد اتجه إليها الشعراء المعاصرون، محاولين الهرب من هذا الواقع المؤلم المزري، وناشدين عالماً عفوياً بريئاً بسيطاً، لا تعقيد فيه ولا خداع. فالعودة إلى الأسطورة (محاولة للخلاص من التوتر، والصراع، والقلق، والتمزق، والتفكك، والتشوه، وتحقيق الوحدة الكلية للوجود. بما فيه الإنسان، لينفي عن نفسه الغربة والوحدة، ويعيد تواصله بالكون) [1]. وإذا كانت الدراسات الأدبية القديمة- كما يرى رينيه ويليك وأوستن وارين مؤلفا (نظرية الأدب)- قد نظرت إلى الأسطورة، على أنها تزيينات، وزخارف بلاغية، فإن النقد الحديث، يرى أن معنى الأدب، ووظيفته قائمان، بشكل أساسي، في الأسطورة [2]. وتتحدد أهمية الأسطورة، من خلال تجسيدها لحقيقة نفسية واحدة، لجميع



الشعوب، ومن خلال (تكوينها في أعماق اللاوعي الإنساني. وتكوينها لهذا اللاوعي، بما هي حقيقة إنسانية، لاتحيا النفس البشرية، حياة صحيّة، إلا بها) [٣]. فهي عمل متجدد، جدير بالحياة، لأن المخيلة الإنسانية، تعيد شحنها بطاقات متجددة باستمرار، فتظهر بشكل جديد، لكن من دون أن تفقد شكلها البدائي الأول. وقد اكتشف الشاعر العربي المعاصر في الأسطورة، نصًّا فنيًّا معادلاً لما يسعى إلى التعبير عنه، فراح يترك للأسطورة حرية القول عنه... بحيث بدت الأسطورة، وكأنها الحامل للهاجس الشعري [٤].

البحث

تشكل الأسطورة في شعر البياتي ظاهرة، تستحق الاهتمام. فقد حاز البياتي قصب السبق- من بين معظم الشعراء العرب المعاصرين- في استحضار الأساطير، واستيحائها، في كثير من قصائده الشعرية، وقد ظهر ذلك، بشكل جلي، في ديوانه (سفر الفقر والثورة).

الذي رأت فيه (ريتّا عوض) نقطة تحول في تجربة البياتي الشعرية، إذ إنه عبّر به عن التجربة الإنسانية الشاملة، وكان البداية التي طوّر بعدها استخدامه الأسطوري، في دواوينه التي تلت (سفر الفقر والثورة)[٥].

وربما كان البياتي متأثراً - في استحضار الأسطورة، واستخدام المنهج الأسطوري - [٦] بالشاعر الأمريكي ت.س. إليوت، الذي هو في رأي كثير من النقاد، أوضح شاعر في العصر الحديث، التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر، نظريًا وعملياً [٧]. وقد استطاع البياتي أن يستثمر طاقات التعبير الأسطوري، إلى حدها الأقصى، هادفًا من وراء ذلك، إلى ربط دفقه الشعوري بالماضي، بالأسطورة، بالذاكرة الجمعية للإنسان، عساه أن يكون أكثر قدرة على التوصيل، ولعله من خلال ذلك، يسعى إلى تأكيد قوة حضوره، ومحاولته قهر آلام الغربة، التي يعيشها في هذا العصر.

ويؤكد البياتي في لقاء أُجري معه، أهمية الأسطورة، بالنسبة إليه خاصة، وللشعراء المعاصرين عامة، فيقول: (من دون الأسطورة تجوع القصيدة وتعرى، وتتحول إلى مشروع، أو هيكل لجثة ميتة)[٨]. وإذن فلا شعر، لدى البياتي، لا يقوم على استحضار الأسطورة، أوجوها العام، أو هيكلها البنائي.

وإن ما يلفت النظر في تناص البياتي مع الأسطورة، ليس هو الكم الهائل من الأساطير، واستدعائها المتكرر في كثير من القصائد، فحسب، وإنما منهج البياتي في استخدام الأسطورة، وجعلها عنصرًا بنائياً هاماً وفاعلاً، تنهض عليه قصائده الشعرية، هو ما يجب أن يعطي الأهمية الكبرى، فالبياتي لا يستعيد تفاصيل الأساطير، وأحداثها الجزئية، بل يصوغ الأسطورة من جديد، فيكسبها بناءً فنياً جديداً، ليس فيه من الأسطورة الأم، إلاّ الروح، والموقف العام، الذي قامت عليه في حالتها الأولى، بحيث يحمل هذا الموقف العام رمزاً للموقف المعاصر المشابه له [٩].

وفيما يلي نماذج من التناص الأسطوري في شعره:

تعددت أشكال التناص مع أسطورة سيزيف [١٠] في شعر البياتي، وقد جسّد من خلالها البياتي رؤيته الشعرية لمعنى القهر والعذاب، بحيث أصبحت هذه الأسطورة لديه، ركيزة أساسية، ربط من خلالها بين المحنة الذاتية والمحنة الجماعية للإنسانية كلها، ربطاً فنياً محكماً، إذ إن الاستخدام الفني الصحيح للأسطورة، يقوم على إحكام الربط بين الماضي (الأسطورة) والحاضر (الواقع)، وليس هو مجرد استحضار الأسطورة (فالفنان الأسطوري الناجح، يهمل مغزى الأسطورة من حيث

عنايتها بالحقائق العليا، وبكل ما وراء الطبيعة، ويقبل على قطاعات منها، أي يستلّ شرائح، ومواقف منها، فيطورها التطوير الذي يصور الواقع المتغير..) (١١).

وقد استدعى البياتي أسطورة سيزيف، بشكل مباشر، من خلال استحضار شخصية سيزيف بطل الأسطورة التي هيَ رمز للعمل غير المجدي، والألم المستمر، والعذاب غير المنتهي، حيث إن الآلهة قد كتبت على سيزيف أن يتحمل العذاب والألم والقهر، بمواصلة دحرجة الصخرة إلى الأعلى، حتى إذا وصلت الصخرة إلى القمة، انحدرت، وهكذا يعود سيزيف إلى دحرجتها في دورة مستمرة إلى الأبد. يقول البياتي: (١٢)

سبعة أقمار على التلال

حافية- أسلحةٌ، أقوال

ضمائر، أقفال

للبيع- أنت متعبٌ، تعال!

نهيم في حدائق الليال

نطارد الظلال

نرقب فجر العالم الجديد في الجبال

نمسك في شباكنا فراشةَ المحال

نشرب شايَ العصر في وهرانَ،

فالأغلال

أدمتكَ يا سيزيف

يا فارس عصر أدرك الزلزال

تعال، أنت متعب، تعال!

ونلاحظ هنا، أن البياتي، الذي يتوجه إلى ألبير كامو (سيزيف العصر)، كما يسميه، ربما قصد نفسه هو، من حيث تحمله لآلام الغربة، والنفي بمعناها الوجودي. لقد امتاح البياتي من أسطورة سيزيف فكرتها الأساسية، التي تدور حول معنى العذاب/ والآلام التي يواجهها الإنسان، وحاول إسقاط مغزى تلك الأسطورة، على كل أولئك الذين يضطهدون، ويعذبون (فالأغلال أدمتك يا سيزيف).

وقد استغل البياتي أسطورة جلجامش (١٣)، التي تدور حول فكرة البحث عن الخلود، حيث حاول جلجامش بطل الأسطورة، أن يجد عشبة الحياة لصديقه أنكيدو، ولكن من دون جدوى، وقد تم التفاعل النصي من خلال استحضار بعض أحداث هذه الأسطورة، وخاصة موت أنكيدو، وزحف الديدان على وجهه، وحزن جلجامش العظيم عليه، وعدم تصديق جلجامش ما حدث لصديقه أنكيدو، وذلك لعدم إدراكه إن الموت مقدّر على كل إنسان، وأنه خاتمة المطاف.

وقد استثمر البياتي هذه الأسطورة، ليربط بينها وبين مقتل الشاعر الإسباني

لوركا، الذي ناضل من أجل الحرية، وقُتل في سبيلها، موحداً في النهاية بينه وبين كل من أنكيدو ولوركا، يقول البياتي في قصيدته (مراثي لوركا)[١٤]:

-١-

يبقر بطن الأيل الخنزير

يموت (أنكيدو) على السرير

مبتئساً حزين

كما تموت دودةٌ في الطين

أدركه مصيرُ لقمانَ مصيرُ نسره السابع في النهاية

تمت فصول هذه الرواية

لن تجدَ الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسناء

قدّرت الموتَ على البشر

واستأثرت بالشعلة الحية في تعاقب الفصول

ماذا لموتي آه يا مليكتي أقول؟

والشعلة الزرقاء

لم أزرها ولم أزر بلادها البعيدة.

-٢-

مدينةٌ مسحورة

قامت على نهر من الفضة والليمون

لا يُولد الإنسانُ في أبوابها الألف ولا يموت

يُحيطها سورٌ من الذهب

تحرسها من الرياح غابة الزيتون

رأيتها والدودُ

يأكل وجهي وضريحي عفنٌ مسدود

قلتُ لأمي الأرض، هل أعود؟

فضحكت ونفضتْ عني رداءَ الدود

ومسحتْ وجهي بفيض النور.

لقد أصبحت الأسطورة، في يد البياتي، أداة بناء فني، قادرة على توحيد مختلف العصور والأماكن والثقافات، لتصبح جزءاً من ثقافة عصرنا [١٥]. ولتغدو المعبّر الأول عن كل ما يعتلج في داخل البياتي، من قضايا تخص الإنسانية، وعن الهمّ الإنساني العام، الذي أصبح البياتي بطله الأول، بلا منازع، فها هو البياتي يستدعي أسطورة بروميثيوس [١٦]، متقمصاً شخصية بطلها سارق النار، الذي سرق النار من الشمس، وقدمها إلى البشرية، متحدياً، بذلك الآلهة التي لم تتركه من دون عقاب[١٧]:

هاجمني اللصوص في باريس

وانتزعوا دفاتري وخضبّوا بالدمْ

مكعبات النور والأسفلت

وتركوني ميّت

لكني نهضت، يا حبيبتي، قبل طلوع الفجر

أحمل زنبق الحقول وعذاب الحرف

ونار هذا العصرْ

للوطن المفتوح مثل القبر.

ويلحظ المتلقي أن شخصية البياتي قد اتحدت مع شخصية البطل الأسطوري بروميثيوس، حيث تلتقي هاتان الشخصيتان، في كونها تحملان شعلة الضياء، التي تنير للبشرية دربها، وتهديها الطريق القويم. فالبياتي- كما بروميثيوس- سرق النار، ليعيد للإنسانية نبض الحياة، وقيمة الكلمة، في زمن ضاعت فيه المبادئ والمثل والقيم، وفقدت فيه الكلمة قداستها وحريتها.

وثمة نص شعري آخر، تتحقق فيه عملية التناص مع الأسطورة، من خلال استحضار البياتي أسطورة العنقاء [١٨]، التي تشير إلى معنى التجدد، والانبعاث الدائم، وهي في ذلك، قريبة الدلالة من أسطورة عشتار، لكن عملية التفاعل النصي بين الأسطورة الأم، ونص البياتي الشعري، قد تمت بعد إخضاع مغزى الأسطورة، تبعًا لما تقتضيه رؤية البياتي، فالعنقاء، عنده، تظهر في دلالة مغايرة لما هي عليه في الأسطورة الأصل، إذ إن تجدد الاحتراق، وبعث الحياة من جديد، لا يتوقفان في الأسطورة القديمة، لكنّ البياتي في سياقه الشعري الجديد، يجعل العنقاء لا تظهر ولا تبين، وإنما تظل مختفية إلى الأبد، وذلك لأن اليأس من مجيء الثورة والتجدد، قد بلغ من البياتي مبلغًا عظيمًا، مما جعله يقطع الرجاء من ظهور العنقاء، وهذا ما دفعه إلى قلب دلالة الأسطورة.

إن عملية عكس الدلالة هي التحوير الأساسي في الأسطورة، حيث قامت التجربة الحديثة بإخضاع الأسطورة، إلى سياق القصيدة الحاضر، لإعطاء النص الشحنة الشعورية المطلوبة، التي تقوم هنا على فقد الأمل في البعث والتجدد [١٩]:

رأيت شاعر المعرة

يطوف حول البيت

ممتقعًا وميتْ

قلتُ: شبابي ضاع في انتظارها، فقال:

إياك والسؤال

فلن يرد جبل (التوباد)

لسائل جواب

قلتُ: شبابي ضاع في المقابر

والكتب الصفراء والمحابر

من بلد لبلد مهاجرْ

انتظرتُ في كل مقاهي العالم الكبير

قلت أراها في غد وخانني التقدير

عقاربُ الساعات دارتْ، أكلتْ عمري بلا حساب

قال لعل وعسى.. وغاب
شيخُ المعرة الضرير أغلقَ الأبواب.

إن البياتي يتعامل مع الأسطورة بوعي فني مركز، من خلال المزج بين الماضي الأسطوري والحاضر الواقعي، فقد استثمر أسطورة أوديب [٢٠]- الذي استطاع أن يحل لغز الوحش، الذي يقف على أبواب طيبة، ويخلّص أهلها من شروره- في تأكيد قوة الشعر وفاعليته، في تحريك ضمائر الناس، والتأثير في وجدانهم، وتأكيد أن دورهم لايقل عن دور الجندي، الذي يحمل السلاح، ويدافع عن كرامة الأمة، بل لربما أصبحوا وحدهم، حاملي راية الدفاع عن شعوبهم. وقد تم التناص هنا من خلال المماثلة بين أوديب بطل الأسطورة، والشعراء الذين يتحدث عنهم البياتي، حيث يقوم كل منهما بدور فعّال في خدمة الأمة، بل ويتخذ كل منهما صفة المخلّص والمنقذ[٢١]:

لم يبق أحدٌ
يتحدى الوحش الرابض
في بوابة (طيبة)
أو يرحل مجنوناً بالعشق
إلى شيراز
غيرُ الشعراء

ويستلهم البياتي أسطورة أورفيوس[٢٢]- ذلك المغني الشهير، الذي سحر بنغماته جميع الكائنات- والتي تشير إلى معنى التضحية والنضال المرير والجهد الشاق، الذي لا يجني صاحبه منه غير الخيبة والهزيمة، في محاولة منه للبحث عن بدائل للثورة والانبعاث، في عالم الضياع والتشتت والجدب. ويرى محيي الدين صبحي، في اختيار البياتي لأسطورة أورفيوس، في رحلته الشاقة المخيبة، من دون أبطال الأساطير الفائزين، دليلاً على مجاهدة وفجيعة، تكاد تبلغ حد اليأس، من أن تبعث حضارة هذه الأمة مرة أخرى، بعد كل المحاولات والتضحيات في هذا السبيل[٢٣] يقول البياتي[٢٤]:

صلوات الريح في آشور والفارس في درع الحديد
دون أن يُهزم في الحرب يموت
ويذرّى في الدياميس رماداً وقشور
تحت سور الليل والثور الخرافي يطير
ناطحاً في قرنه الشمس التي علقها
الكاهنُ في سقف الوجود
والمغنونَ شهود
وإلى النار التي أوقدها الرعيان في الأفق سجود.

إنه مشهد الموت الشامل، الذي يسيطر على المجتمع كله، والذي يدفع البياتي إلى الانكفاء على نفسه، حيث يقبع وحيداً في كهفه ومنفاه، يرسم الثور الخرافي (رمز الخصب والبعث) على جدران الكهف، معبراً عن حلمه بالخصب والانبعاث، من

خلال بعث الأمة، مسوّياً بينه وبين أورفيوس، الذي ظل يبحث عن زوجته حتى مات [٢٥]:

فلماذا أنت في الكهف وحيد

ترسم الثور الخرافي على الجدران بالنار وتلتفُّ بأسمال الشريد

حاملاً خصلة شعر الشمس تبكيها، وتبكي المستحيل

حالماً عبر الليالي بالرحيل

وبشطآن عصور يُولد الإنسان فيها من جديد

لكنّ دفقة الشعور بالانبعاث، ما تلبث أن تهدأ، ثم تعود إلى الارتفاع، في مشهد من العبث الواضح، والجهد غير المجدي [٢٦]:

ولماذا أنت في المنفى مع الموت وأوراق الخريف؟

ترتدي أسمالهم، تُبعث في كل العصور

باحثاً في كُوَمِ القش عن الإبرة، محموماً طريد

تاجك الشوكُ، ونعلاك الجليد

- عبثاً تصرخ فالليل طويل

وخطا ساعاته في مدن النمل حريق

- آه ما أوحش ليلاتي على أسوار آشورَ مع الموت وأوراق الخريف

وأنا أصعد من عالمها السفلي نحو النور والفجر البعيد

ميتاً أبعثُ في درع الحديد.

وعلى الرغم من بروز لحظات الأمل، وتقدم زمن تحقق الولادة والبعث، فإن الولادة التي تتم أخيراً، تظهر متحجرة مشوّهة مُخيبة لآمال الشاعر. لقد كانت رحلة أورفيوس/ البياتي رحلة شاقة ومضنية، لا فائدة منها، غير الموت والهلاك [٢٧]:

عبثاً تمسك خيط النور في كل العصور

باحثاً في كُوَمِ القش عن الإبرة محموماً، طريد.

وتحمل أسطورة عشتار [٢٨] دلالات واسعة، في شعر البياتي، حيث يتم التناص معها، من خلال بروز مغزى الانبعاث والتجديد، الذي تشير إليه، ويكاد حضورها يكون مسيطراً على معظم قصائد البياتي. سواء أكان هذا الحضور بشكل مباشر، أم بشكل غير مباشر، ووراء هذه الأسطورة تقبع معظم أساطير البياتي، وعشتار، لدى البياتي، تظهر في صور متعددة ومتباينة، وذلك تبعًا للموقف، أو الحالة النفسية، التي تسيطر على البياتي، فمرة تظهر حزينة، باكية لعدم تحقق بعث الأمة، وثورتها [٢٩]:

آه ماذا للمغني سأقول

عندما تصهل تحت السور في الليل الخيول

عندما تصعد من عالمها السفلي للنور

وتبكي عشتروت

ومرة تظهر في حالة احتضار، لتموت في النهاية، ويموت معها الأمل بالخصب والتجدد [٣٠]:

لكنما عشتار

ظلت على الجدار

مقطوعة اليدين، يعلو وجهها التراب

والصمت والأعشاب.

وأجلى نص شعري ظهر فيه التناص مع أسطورة عشتار، لدى البياتي، هو قصيدته (قصائد حب إلى عشتار)، التي تمثل نموذج الموت والانبعاث المتجسد في الأم الكبرى وزوجها تموز، والتي ترمز إلى موت الثورة والأرض والحضارة. وإلى إيمان بحتمية الانبعاث وتحقق الولادة الجديدة، التي تزيح الظلام، وتحقق الانتصار على الموت بالحب [٣١].

ومع أن عشتار قد ظهرت في صور متباينة، لدى البياتي، كما ذكرنا آنفًا، فإن صورة الخصب والنماء هي الصورة الثابتة المحببة لدى البياتي، فعشتار البياتي تمثل ثلاثية الحب والثورة والحرية والتي ينبني على أساسها معظم شعر البياتي، إن لم نقل كلّه. وهذه الثلاثية، كما هو معلوم، سبب أساسي لتحقيق الخير والخصب والنماء [٣٢]:

- فمتى عشتار للبيت مع العصفور والنور تعود؟

- فمتى تنهلّ كالنجمة عشتار وتأتي

مثلما أقبل في ذات مساء

ملكُ الحب لكي يتلو على الميّت سفر الجامعة

ويغطي بيد الرحمة وجهي وحياتي الفاجعة.

الخاتمة

وهكذا رأينا أن البياتي يغمر نفسه في هذا العالم الأسطوري حتى القرار [٣٣]، لتغدو الأسطورة لديه معيناً تناصياً لا ينضب، يلجأ إليه كلما أراد أن يعبر عن الواقع العربي المعاصر، وما يكتنفه من أزمات، ولتكون الملجأ الوحيد، الذي يسكن إليه البياتي، كلما ألمت بالأمة النوائب، ولتكون البديل البريء العفوي، عن عالم متشابك معقد. وقد رأينا أن البياتي لم يكن يهدف من وراء استحضار الأساطير، عرض ثقافته الأسطورية على المتلقي، وإظهار قوة ما يتمتع به من معرفة، بل كانت الأسطورة لديه ركيزة أساسية، يبني على أنقاضها مدينته الفاضلة المنشودة، ويرسم من خلالها رؤيته الشاملة للمستقبل، كما كانت وسيلة تعبيرية، يسعى من خلالها إلى تحقيق قوة التوصيل، كما يسعى من خلالها أيضًا إلى التجديد.

الحواشي

١- محبك، ١٩٨٥- الأسطورة. ص: ٤٦.

٢- ويليك، ١٩٨٧- نظرية الأدب. ص: ٢٠٠.

٣- عوض، ١٩٧٨- أسطورة الموت والانبعاث. ص:٥.

٤- كليب، ١٩٩٧- وعي الحداثة. ص: ٧٤.

٥- عوض، ص: ١٥٧.

٦- إسماعيل، بلا تاريخ- الشعر العربي المعاصر. ص: ٢٢٠.

٧- المصدر نفسه، ص: ٢٣٠.

٨- جريدة الرأي العام الكويتية، ١٩٨٦- ص:٩.

٩- أحمد، ١٩٧٨- الرمز والرمزية. ص: ٣١٧.

١٠- سيزيف: أراد زيوس أن يحكم بالموت على سيزيف، لأنه أفشى سره، فتمرد سيزيف، إلا أن هاديس قاضاه، وعاقبه في العالم السفلي، بأن جعله ينقل صخرة إلى أعلى هضبة، ما إن تصل، حتى تتدحرج إلى السفح ثانية.

١١- زكي، ١٩٦٧- الأساطير. ص: ٢٨٨- ٢٨٩.

١٢- البياتي، ١٩٩٠- الديوان. ٤٥٩/١.

١٣- جلجامش: حاكم مدينة أوروك، طغى وتجبر، فتوسل شعبه إلى الآلهة أن تخلق منافساً بقهره، فخلقت الآلهة شخصاً، وأسمته أنكيدو، ولكنّ أنكيدو وجلجامش صارا صديقين، بعد المعركة التي دارت بينهما، ثم مات أنكيدو، بعد مرض شديد أصابه. وقد حاول جلجامش أن يبحث عن عشبة الخلود ليعيد صديقه أنكيدو إلى الحياة ولكن محاولاته باءت بالفشل. ينظر: شابيرو، ص: ١٠٦.

١٤- البياتي، ١٥١/٢- ١٥٢.

١٥- أحمد، ص: ٢٩٧.

١٦- بروميثيوس: عهد زيوس إلى بروميثيوس وابيميثيوس، بخلق البشرية والحيوانات، فقاما بصنع البشرية من طين وماء، على شاكلة الآلهة. منح ابيميثيوس الحيوانات الأخرى، كلَّ ما يملكه الإنسان، فعمد بروميثيوس إلى منح الإنسان النار، حتى يتفوق على الحيوانات. وقد تبنى بروميثيوس قضية الإنسان ضد الآلهة. ولذلك انتزع زيوس النار من الإنسان، لكنّ بروميثيوس قام بسرقة النار من السماء، في قصبة، وأعادها إلى الناس. وقد عاقبه زيوس بأن كبّله على صخرة في جبل، وجعل نسراً يلتهم كبده، كلّ يوم، مرّ به هرقل، وأنقذه من ربقته، يعتبر بروميثيوس واهب الفكر العميق والحكمة. ينظر: شابيرو، ص: ٢٠٩.

١٧- البياتي، ١٢٧/٢.

١٨- العنقاء: طائر أسطوري مصري الأصل، تحدّث عنه الكتّاب اليونان والرومان، وكان المصريون القدماء يتصورونه على هيئة لقلق، وأما اليونان والرومان، فقد تصوره على شكل طاووس أو نسر. وقد نسجت حول موته، وولادة خلفه أساطير كثيرة، منها أنه يعود إلى مصر، كل خمسمئة، أو ألف وأربعمئة وواحد وستين عامًا، وهذان

الرقمان لهما علاقة بالتنجيم، فينشئ عشه، ثم يموت، ومن جثته تخرج عنقاء جديدة. ويقال: إنه ينقر صدره حتى تتدفق منه الدماء، التي يخلق منها خليفته. كما يقال: إنه يحرق نفسه في عشه، ومن رماده يخرج ولده. وقد أصبحت العنقاء رمزًا للبعث. ينظر: عثمان، ١٩٨٢- معجم الأساطير اليونانية. ص: ٣٣٣.

وفي لسان العرب: العنقاء: طائر ضخم، ليس بالعقاب، وقيل: (العنقاء المُغْرِب) كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر عظيم، لا ترى إلا في الدهور. قال الزجّاج: العنقاء المغرب كلمة لا أصل لها، يقال: إنها طائر لم يراه أحد.. ينظر: ابن منظور، ١٩٩٧- لسان العرب. ٩/٤٣٣- ٤٣٤.

٢٠- أوديب: استمع لايوس ملك طيبة إلى نبوءة تقول: إن أول مولود ذكر ينجبه من جوكاستا، سوف يقترف جريمة قتل الأب، ومضاجعة الأم. وعندما ولد لهما أوديب، ربط لايوس رجليه إلى بعضهما، وأمر راعيًا أن يتركه على قمة جبل سيثيرون، يموت هناك، لكن الراعي أشفق على الطفل، وأعطاه لصديق له، فأخذه هذا الصديق إلى بوليبوس، وميروبي، ملك وملكة كورنثة، فاتخذاه ابنًا لهما، ولما كبر سمع شائعة تقول: إنه متبنىً وليس ابنًا. وبحثاً عن الحقيقة ذهب إلى معبد دلفي، فعرف أنه مقدّر عليه أن يقتل أباه، ويتزوج من أمه، لكنه لا يعرف أبويه. وحتى يتجنب أي خطأ، افترض أن أبويه هما بوليبوس وميروبي، فقرر ألا يعود إلى كورنثة، وأن يذهب إلى طيبة. وفي طريقه قابل رجلاً عجوزًا، وقتله، من غير أن يعرف من هو، وقد كان لايوس نفسه، وتحقق الجزء الأول من النبوءة، حلّ أوديب اللغز، وأنقذ طيبة من الغول، ومكافأة له، تسلّم التاج، وتزوج جوكاستا، وأنجب منها أطفالاً أربعة... وعندما حلّ الطاعون في المدينة، بسبب قتل لايوس، صمم أوديب على معاقبة القاتل، وعلى الرغم من تحذير تريسياس بأن النتائج ستكون وخيمة، تابع أوديب البحث، إلى أن انكشف له أنه قاتل أبيه، ومضاجع أمه، فانتحرت جوكاستا، وسمل أوديب عينيه. ينظر: شابيرو، ١٨٦- ١٨٧.

٢١- البياتي، ١٩٩٩- نصوص شرقية. ص:١٠٥.

٢٢- أورفيوس: شاعر وموسيقي بارع، علّمه أبولو العزف على القيثارة، حتى صارت موسيقاه تحرك الآلهة والناس والحجارة. ذهب إلى هاديس ليستردّ زوجته يوريديس. فهزّ مشاعر كل العالم السفلي بموسيقاه، وأغنيته الحزينة. وافق الرب هاديس على إعادة يوريديس إلى العالم الفوقي، على شرط ألا يلتفت أورفيوس إلى الوراء، طالما أنها في رحلتها، ولكن قبل أن يصل إلى الأرض بقليل لمح زوجته لمحة سريعة، دفعه إليها الشوق والحب، ففقدها. فراح أورفيوس يهيم وحيدًا، يغني أغنيته الحزينة إلى أن وصل إلى تراقيا، حيث مزّقته امرأة، في نوبة جنون باخوسية. ينظر: شابيرو، ص: ١٩١- ١٩٢.

٢٣- صبحي، ١٩٨٦- الرؤيا في شعر البياتي. ص: ٣١٣- ٣١٤.

٢٤- البياتي، ٢/٢٠٣.

٢٥- المصدر نفسه، ٢/٢٠٣.

٢٦- المصدر نفسه، ٢/٢٠٤.

٢٧- المصدر نفسه، ٢/٢٠٤.

٢٨- عشتار: ربة الخصب والأمومة، التي تجسد كوكب الزهرة، رمزها النجمة، عُبدت في أوروك، كربة الرِّقة والحب والرغبة، تمثل الخصب والأنثى والطبيعة. واعتبرت ربة القمر، اسمها اليوناني هو أستارتي، اسمها السامي عشتروتي وعشتريت، وفي الميثولوجيا البابلية نجدها في الربة عشتار، ينظر: شابيرو، ص: ٥٢ و ١٣٤.

٢٩- البياتي، ٢/١٩٩- ٢٠٠.

٣٠- المصدر نفسه، ٢/٧٨.

٣١- عوض، ص: ١٦٠.

٣٢- البياتي، ٢/٢٠٥- ٢٠٦.

٣٣- الكبيسي، ١٩٧٤- مقالة في الأساطير، ص: ٣٢.

المصادر والمراجع

١- إسماعيل عز الدين، بلا تاريخ- الشعر العربي المعاصر. دار الثقافة، بيروت.

٢- أحمد محمد فتوح، ١٩٧٨- الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ط٢، دار المعارف، القاهرة.

٣- البياتي عبد الوهاب، ١٩٩٠- الديوان. ط٤، دار العودة، بيروت.

٤- البياتي عبد الوهاب، ١٩٩٩- نصوص شرقية. ط١، دار المدى دمشق.

٥- جريدة الرأي العام الكويتية، ١٩٨٦، ع ٧٤٩٦.

٦- زكي أحمد كمال، ١٩٦٧، الأساطير. دار الكاتب العربي، القاهرة.

٧- شابيرو ماكس: وورودا هندريكس، ١٩٩٩- معجم الأساطير. تر: حنا عبود، دار علاء الدين، دمشق.

٨- صبحي محيي الدين، ١٩٨٦- الرؤيا في شعر البياتي. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

٩- عثمان سهيل: والأصفر عبد الرزاق، ١٩٨٢- معجم الأساطير اليونانية والرومانية. ط١، وزارة الثقافة، دمشق.

١٠- عوض ريتا، ١٩٧٨- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث. ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

١١- الكبيسي طرّاد، ١٩٧٤- مقالة في الأساطير في شعر عبد الوهاب البياتي. وزارة الثقافة، دمشق.

١٢- كليب سعد الدين، ١٩٩٧- وعي الحداثة. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق.

١٣- محبك أحمد زياد، ١٩٨٥- الأسطورة. مجلة الموقف الأدبي، ع: ١٧٢ آب، دمشق.

١٤- ابن منظور، ١٩٩٧- لسان العرب. ط٢، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٥- ويليك رينيه: ووارين أوستن، ١٩٨٧- نظرية الأدب. تر: محيي الدين صبحي، مرا: حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٦٧

سيكولوجية النظام الذاكري عند الإنسان

د. وليد أحمد المصري *

مقدمة:

تعتبر مسألة الذاكرة من أكثر مسائل علم النفس إثارة للجدل والدراسة نظرًا لأهميتها في نقل المعارف والحضارة من جيل لآخر. فلايمكن أن يتقدم الإنسان بأي شكل من الأشكال، أو أن يتعلم دون امتلاكه ذاكرة حية. ودون قابلية الدماغ لحفظ المعلومات وخزنها مما سيضطر الإنسان إلى إعادة ما يتعلمه كل يوم. فالذاكرة هي المسؤولة عن القفزة الحضارية الهائلة، ولولاها لظل الإنسان مثله مثل القردة، ولصارت الحياة كئيبة دون قراءة وكتابة ودون اكتشافات وعلوم.

(*) د. وليد أحمد المصري: أستاذ مساعد علم النفس التربوي-في كلية المعلمين -الرس- المملكة العربية السعودية.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

فهي ذلك اللغز الذي طالما حيّر العلماء ودفعهم إلى البحث والتقصي عن حقيقتها وماهيتها. لهذا السبب تهدف هذه الدراسة إلى إماطة اللثام عن آلية عمل الذاكرة، ومعرفة البنى العصبية المسؤولة عن عملها والاطّلاع على بعض الاضطرابات والآفات التي تصيبها. لقد كانت الذاكرة موضوعاً حيوياً حفز الباحثين والعلماء للغوص في غياهب الدماغ بغية كشف أسراره. فقد قام عالم النفس (لاشلي) بدراسات تجريبية تناولت الدماغ والسلوك وحاول إعطاء إجابات عن مشكلة النظام الحيزي (المكاني) للذاكرة في الدماغ. ولم يشك (لاشلي) أبداً في أنه كي نفهم السلوك يجب أن نفهم الدماغ أولاً. لذلك أجرى تجارب للكشف عن معالم الذاكرة في الدماغ مبتكراً تقنيات ووسائل لإحداث أذيات دماغية ومن ثم تحديد مواقع تلك الآفات وقياس مداها. حيث قام بتعليم الحيوانات حل مهام محددة، وبعد ذلك استأصل أجزاء مختلفة من القشرة الدماغية المركزية، وبدأ يبحث ويتقصى عن أماكن حفظ الآثار الذاكرية. ولم يتسن لهذا العالم وبغض النظر عن المقدار المستأصل من النسيج السنجابي أن يتوصل إلى المكان الخاص والمسؤول عن حفظ ما يتعلمه الإنسان من خبرات وانطباعات. لقد أظهرت الدراسات اللاحقة أسباب إخفاق (لاشلي) بالنسبة للتعلم والذاكرة، وأن كثيراً من المناطق والبنى الدماغية هامة إلى جانب القشرة الدماغية.

إذاً فقد اقتنع لاشلي بعد النتائج التي توصل إليها في دراساته. أنّ الآثار الذاكرية لاتخزن في منطقة واحدة من الدماغ، وإنما هناك بنى دماغية كثيرة مسؤولة عن ذلك (ميلنر، ١٩٩٥).

لقد تابع (دونالد هب) donald Hebb طريق أستاذه (لاشلي)، حيث افترض (هب) نظرية العمليات الجارية في الذاكرة والتي حددت مسار البحوث والدراسات التالية لأكثر من ثلاثين سنة، وأدرج مفهوم الذاكرة قصيرة المدى والطويلة المدى. واعتبر أن الذاكرة قصيرة المدى هي عملية نشطة وذات استمرارية مقيّدة، دون أن تحتفظ بأية آثار وانطباعات، أما الذاكرة طويلة المدى فإنها تشترط تغيرات بنيوية في الجهاز العصبي.

وكما اقترح (هب) فإن هذه التغيرات البنيوية يمكن أن تستدعي التحفيز والتنشيط المتكرر لسلسة من العصبونات، على سبيل المثال من القشرة إلى التلاموس



أو قرن آمون وبالعكس إلى القشرة الدماغية. إن الآثار المتكورة لتلك العصبونات تؤدي إلى ارتباط المشابك العصبية synapses* لتصبح بصورة وظيفية ذات تأثير وفعّالية. وبعد إقامة مثل تلك الارتباطات لهذه العصبونات تتشكل تجمعات Cell assemblies وإن أي تحفيز يمس أي عصبون من العصبونات ينشط ويفعل التجمعات بأكملها وهكذا يمكن أن يتحقق حفظ المعلومات واسترجاعها، واستدعائها المتكرر تحت تأثير أي أفكار وإحساسات ما أو انفعالات من شأنها أن تثير العصبونات المستقلة لتجمعات الخلايا.

إن التبدلات البنيوية، كما أشار هب يمكن أن تجري في نقاط المشابك نتيجة لعمليات ما أو نتيجة لتبدلات الايض Metabolic والتأثيرات المعززة لكل عصبون على الذي يليه (Bloom et. al 1985).

* يعود فضل اكتشافها إلى هب وتسمى مشابك هب.

تثبت الآثار الذاكرية Conslidation

يقع قرن آمون في المنطقة الصدغية الدماغية حيث تم الحكم وفق بعض المعطيات أنه واللوزة المخية جزءان من الفص الصدغي، وهذا يعني الجزء الأقرب إلى مستوى الجسم الدماغي المتوسط الذي لعب دورًا هامًا في عملية تثبيت الآثار الذاكرية وترسيخها.

إن السؤال المطروح ما هي التغيرات الفيزيائية والسيكولوجية التي يجب أن تحدث في الدماغ بهدف انتقال المعلومات إلى مستودع الذاكرة طويلة المدى؟ حالما تتوارد المعلومات لتصل إلى الذاكرة طويلة المدى فإن قسمًا من تلك المعلومات يمكن أن يتعرض للتغيير أو حتى النسيان. وبعد ذلك فقط يعاد تنظيم الأشياء والمعلومات لترُسل إلى الحفظ الدائم. وسنعطي مثالاً بسيطاً يوضح ما المقصود بإعادة التنظيم عندما يتعلم الأطفال الانكليزية. في البداية هناك ضرورة للتمييز ما بين الحرفين (d,b) حيث يتلخص في أن (d) إلى اليسار. أما الحرف (b) فتحديده إلى اليمين. وحالما يتقن الأطفال الحرفان بشكل جيد فإن إعادة تنظيم الآثار الذاكرية يسمح لهم بالتعرف عليهما دون تحليل للسمات أو العلامات المنفصلة. وعلى ما يبدو فإن قرن آمون والمنطقة الصدغية اللوزية اللذان يشاركان في تكوين الآثار الذاكرية وتنظيمها ليسا مكانًا لحفظ المعلومات وخزنها بشكل مستديم. فعند المريض (H.M) الذي كان يعاني من تلف قسم من دماغه فإنه يتذكر الأحداث الجارية لأكثر من ٣ سنوات قبل إجراء العملية الجراحية بشكل جيد. مما يؤكد على أن المنطقة الصدغية ليست مكانًا لحفظ طويل للآثار الذاكرية لكنها تلعب دورًا في تكوين الآثار الذاكرية. لكن إلى أن شيء تدل خسارة ذاكرة المريض(H.M) لكثير من الأحداث التي حدثت في السنوات الثلاثة قبل إجراء العملية الجراحية (من المحتمل أن الصرع Epilepsia عاق وشوش عملية ترسيخ الآثار الذاكرية وتثبيتها (Shep- pard,1983).

لقد تم الحصول على معطيات مماثلة لدى دراسة المرضى الذين خضعوا للعلاج بالصدمة الكهربائية electroshock فمن المعروف أن الصدمة الكهربائية تؤدي إلى تأثير مدمر خصوصًا على قرن أمون.

وبصورة عامة بعد علاج المريض بالصدمة الكهربائية عانى من فقدان ذاكرة جزئي للأحداث التي جرت في غضون عدة سنوات وسبقت العلاج. أما الذاكرة الأكثر بعدًا فقد حافظت على الآثار الذاكرية.

لقد عبّر (لاري سكايري) Squire عن افتراض مفاده أن المنطقة الصدغية في حالة استيعاب معلومات ما تقيم اتصالات

بأماكن حفظ وخزن الآثار الذاكرية في أجزاء أخرى من المخ وعلى الأغلب في القشرة المخية.

إن الحاجة لمثل تلك التفاعلات يمكن أن تصان وتحفظ طويلاً -خلال عدة سنوات- طالما أنه تجري عملية إعادة تنظيم المعلومات في الذاكرة. وحسب وجهة نظر سكايري فإن إعادة التنظيم مرتبط بإعادة البناء الفيزيقي للشبكات العصبية.

وفي لحظة ما عندما تنتهي عمليتا إعادة التنظيم وإعادة بناء الآثار الذاكرية تصبح المعلومات مخزنة في القشرة الدماغية بصورة دائمة. إن مشاركة المنطقة الصدغية في تثبيت تلك المعلومات المخزنة واستدعائها يصبح أمرًا غير ضروريًا. إضافة إلى ذلك فإن طوري الذاكرة طويلة المدى والقصيرة المدى اللذان يميزان التذكر عند الإنسان هما على ما يظهر أسلوبان مختلفان لاستيعاب المعلومات وتذكرها.

الذاكرة قصيرة المدى والذاكرة طويلة المدى:

أولاً- الذاكرة قصيرة المدى:

تمثل الذاكرة بعدد من الأطوار فعلى سبيل المثال هناك ذاكرة غير مستمرة، وهي ذاكرة مباشرة تمامًا حيث تحفظ المعلومات لثوان معدودات فقط.

عندما نسافر بالسيارة إلى مكان ما ونشاهد السباحين على شاطئ البحر وننظر إلى المناظر الخلابة. عند ذلك نحتفظ في ذاكرتنا بالأشياء والظواهر التي رأيناها خلال ثانية أو ثانيتين ليس أكثر. لكن بعض الموضوعات التي أعرناها اهتمامًا خاصًا يمكن أن تنتقل من الذاكرة المباشرة إلى الذاكرة قصيرة المدى.

فالذاكرة قصيرة المدى يمكن أن تحتفظ بالمعلومات ولمدة بضع دقائق. تصور ماذا يحدث عندما يذكر صديق رقم هاتف أحدهم في تلك اللحظة ليس لديك قلم لكتابته فإنك تعتمد على ذاكرتك في حفظه، وعندما تتجه صوب مقصورة الهاتف للاتصال بأحدهم وإذ بشيء ما يشتت انتباهك (كأن يكلمك أحدهم أو ترمي قطعة النقود على الأرض) فاحتمال كبير أن تنسَ ذلك الرقم ليحصل هناك تشابك بالأرقام. فالذاكرة قصيرة المدى تحتفظ بالقليل من الانطباعات والمعلومات وذلك لأن مستودعها صغير جدًا لايتجاوز حجم أيًا من المواد المذكورة (7+) عناصر وهذا يعني (2+7) أو (7-2) هو الحجم المتوسط للذاكرة الإنسانية القصيرة المدى (منصور، ١٩٩٢) فعلى سبيل المثال ليكن لدينا الأرقام التالية ٦٥- ٣٩- ٤٨١ فإنها تمثل سبع وحدات، أما الأرقام ٧٨- ٥٦- ٢٣٤ فيمكن اعتبارها مجموعة. وإذا نظرنا إلى كل رقم من تلك الأرقام بصورة مفردة

فـإنه يمثل وحـدة. إمـا إذا نظرنا إلى مجموعة الأرقام مجتمعة فإنها تمثل وحدة متكاملة وتدرك على هذا الأساس.

إن السـؤال الذي يطرح نفسـه يتعلق بالاستراتيجية التي تتبعها الذاكرة قصيرة المدى في الواقع هناك أسلوبين تلجأ إليهما هذه الذاكرة:

١- **أسلوب التكرار:** حـيث يرى بعض الباحثين أن عملية التكرار مناسبة للنطق غير الصوتي «عقليًا» لأن كل إعادة تؤدي وظيفة الإدخال الأول للعنصر نفسه إلى الذاكرة القصيرة المدى. وهكذا يعتبر التكرار مفيد في إبقاء المعلومات مخزنة في الذاكرة القصيرة المدى. أضف إلى ذلك فإن بعض المعلومات والموضوعات الموجودة في الذاكرة قصيرة المدى يمكن أن تنتقل إلى مستودع الذاكرة طويلة المدى حيث يمكن أن تحفظ وتخزن هناك لساعات طوال تمتد على طول حيـاة الإنسان. والشـرط اللازم لنقل تلك المعلومـات من مستودع الذاكرة قصيرة الأمد إلى الذاكرة طويلة الأمد هو التكرار (المرجع السابق).

لقد أصبح بمقدورنا الآن معرفة أن أحد أعضاء الدماغ الضروري لتحقيق مثل ذلك الانتقال يعرف باسم حصان البحر (قرن آمون)Hippocampus لقد عرفت هذه الوظيفة لقرن آمون بالصدفة عندما كان أحد الأطباء يجري عملية جراحية في دماغ أحد المرضى. لقد وصفت تلك الحالة في الكثير من الأدبيات المتخصصة بعلم الجراحة ويدعى هذا المريض اختصاراً (H.M). لقد حاول الأطباء تخفيف نوبات الصرع Epilepsy الحادة والخطيرة عند هذا المريض عن طريق استئصال تلفيفي حصان البحر* لقد عاش المريض المذكور بعد إجراء الجراحة بشكل أقرب إلى الطبيعي، ولم تظهر عنده أية اضطرابات حسية أو عقلية لكنه بدأ يعاني من اضطرابات في الذاكرة رافقته طيلة حياته.

لقد تمتع هذا المريض بذاكرة مباشرة وآنية بصورة جيدة، أي أنّه بإمكانه تكرار المعلومات التي تلقى عليه كما أنه يتذكر بصورة عادية الوقائع الماضية والتي سبقت إجراء الجراحة.

إذاً فقد عاش ذاك المريض الحاضر و استطاع تذكر الأحداث والأشياء والناس بقدر احتفاظهم في ذاكرته قصيرة المدى. لقد تذكر المريض (H.M) بشكل جيد وواضح تلك الأحداث والوقائع الجارية في

* لقد امتنع الأطباء عن اتباع هذا الأسلوب في المعالجة بعد أن جاءت النتائج معاكسة وغير مرضية.

حياته قبل إجراء الجراحة. فتلك الخبرات والمعلومات كانت مخزنة في ذاكرته طويلة المدى (Bloom et.aal 1985).

٢- طريقة التصوير السمعي: أسلوب آخر تعتمده الذاكرة قصيرة المدى فحتى لو دخلت المعلومات والخبرات والانطباعات إلى الذاكرة قصيرة المدى على شكل صور بصرية أو لمسية أو سمعية فإنها تترجم أو تحوّل إلى صور سمعية إذا كانت قابلة أو سهلة التحول إلى ذلك (منصور ١٩٩٣).

ثانيًا- الذاكرة طويلة المدى:

تتسم هذه الذاكرة نسبيًا بالديمومة وثبات الاحتفاظ بالأشياء والمواد المدركة، وهي تنشأ من خلال التراكم المعرفي وإدخار المعارف والخبرات التي يحتفظ بها الإنسان (أراكيلوف ١٩٩٠) فالذاكرة طويلة المدى هي استرجاع معقد يتم بشكل بطيء وباستخدام وسائل مختلفة. تحتفظ بالمعلومات لفترة طويلة جدًا وذلك بسبب التنظيم وفق معايير متعددة (إملائية- منطقية-نحوية- إيقاعية..) وهي ذات طابع منظومي بعيد عن العشوائية يشمل مستودعها على معلومات متنوعة إلى أقصى حدود التنوع، وهي على نوعين كما يشير تولفنيك Tulving (منصور، ١٩٩٣).

١- الذاكرة المعنوية: الاحتفاظ بكل ما نحتاجه من أجل الكلام (الكلمات، التراكيب اللغوية الرموز الموضوعات، المعاني، الأسماء وكذلك القواعد مثل قواعد الضرب والقسمة والنحو، الخصائص الفيزيائية). أي ترتبط الذاكرة المعنوية بتلك الحقائق التي لاترتبط بزمن معين أو مكان ما، وإنما تمثل حقائق عامة.

٢- ذاكرة الأحداث: وهي المسؤولة عن خزن الزمان والمكان مثال سافرت إلى دمشق عام ١٩٨٢ صيفًا.. وتزوج صديقي يوم الخميس في شباط ١٩٩٥. وهذه الذاكرة أكثر عرضةً للنسيان من الذاكرة المعنوية (المرجع السابق).

إذاً فالذاكرة طويلة المدى لاتتأثر بالإصابات التي تصيب قرن آمون. فعجز الإنسان عن التذكر بعد إصابة حصان البحر يمثل عجزًا في تثبيت المعلومات وتوطيدها Consolidation ،حيث يظهر الإنسان وكأنه قادر على دفع المعلومات من مستودع الذاكرة قصيرة المدى إلى مستودع الذاكرة طويلة المدى ، كما أنه ينسى بصورة سريعة ومتدرجة ما سمعه منذ فترة ليست بعيدة.

لقد فشل الإنسان في الحصول على عجز ذاكري عند الحيوان مماثل للعجز الذاكري عند الإنسان مهما كان نوع الحيوان (كلب، قط، قردة..إلخ) فقد قام (سكوفيل) Scoville باستئصال تلفيفي قرن آمون عند عينه من القرود بلغت ٢٠٠

قردًا من نوع (ماك)، وتبين أنه إذا ترك فاصل زمني عدة دقائق أو أكثر فإن ذلك لم يؤثر على ذاكرة القرود التي استئصل منها قرن آمون. عكس الإنسان الذي في حالة استئصاله يظهر عنه وبشكل واضح عجز ذاكري إذ ترك فاصل زمني عدة دقائق. كما تبين أن هناك دراسات قام بها كل من (كيمبل وبريبرام) Kim-ble, Bribram أكدت على قدرة القردة على التعلم رغم استئصال ثنائي الجانب لقرن آمون ورغم وجود فاصل زمني بين المحاولتين بلغ ست دقائق (Bloom et.al 1985).

الذاكرة الإجرائية والذاكرة التوضيحية:

رغم أن المريض (H.M) والمرضى الآخرين الذين لديهم إصابات دماغية مماثلة ليس بوسعهم تذكر معلومات جديدة عن العالم الخارجي المحيط بهم. لكن بمقدورهم تعلم وتذكر كيفية فعل هذه الأشياء أو تلك. على سبيل المثال إن أمثال أولئك المرضى تعلموا قراءة نص في «المرآة» فمن أجل إتقان هذه التجربة احتاجوا إلى ثلاثة أيام تقريبًا نفس الوقت الذي استغرقه الناس الطبيعيون وفي مرحلة التجارب اللاحقة التي أجريت على امتداد ثلاثة شهور تمت المحافظة على المهارة المكتسبة بمستو عال إن كثيرًا من المرضى لم يتذكروا أنهم حلوا المهمة المشابهة سابقًا ولم يتمكن أي منهم من تسمية الكلمات التي قرؤوها فيما بعد.

لقد لاحظ (نيل كوان) أن كثيرًا من الناس الذين تعلموا جمع «برج هانوي»* – تمكنوا وبصعوبة من وصف ماتعلموه. وتوصل هذا الباحث إلى استنتاج مفاده أن حل مثل تلك المهمات ممكن وذلك لارتباطه بالخبرات الإجرائية والتي استطاع المريض (H.M)من اكتسابها. وبعد انقضاء عدة أيام من الممارسات تعلم المريض (H.M) بالفعل تنفيذ هذا الاختبار وتمكن من إعادة تجميع «البرج» بصورة متكررة، رغم أنه في كل مرة كان يلتحق بالعمل كان يبدو وكأنه لم يتذكر أنه مارس هذا العمل سابقاً، وكأنه لم يفهم ما هو المطلوب منه.

وحسب تصورات بعض الباحثين فإن السلوك المماثل دل عند المريض (H.M)

* يتألف البرج من خمس حلقات على شكل دوائر موضوعة على عمود مخروطي بحيث تكون الحلقة الأكبر في الأسفل وهكذا تنحصر مهمة برج هانوي في أنه يطلب من المجرب عليه نقل هذا القطع الخمس المختلفة من عمود (آ) إلى عمود مماثل (ب). ويشترط أن يظلوا بنفس الترتيب أي لايجوز وضع حلقات كبيرة فوق حلقات صغيرة أو نقل حلقات من الأسفل دون لمس الحلقات العليا. تحصل المهمة في ثلاث حركات.

على أن عملية استخراج المعلومات واستدعائها من الذاكرة هي التي أصيبت بتأذي، وليست عملية حفظ المعلومات وخزنها لكنّ (سكايري، كوان) اعتبر أن المريض (H.M) والمرضى الآخرين المماثلين لم يحتفظوا ببساطة بكل المعلومات التي يحتفظ بها الناس الأسوياء الذين تعلموا حل المهام المشابهة. وعلى أساس هذه المعطيات افترض الباحثون أن معالجة نوعين من المعلومات يتحقق بصورة منفصلة في الدماغ. فالمعلومات «الإجرائية» و«التوضيحية» يتم معالجتها بصورة منفصلة في الدماغ. إن المعرفة الإجرائية Operant هي المعرفة المسؤولة عن كيفية فعل شيء أو أداء عمل ما. أما المعرفة التوضيحية declarative فتشمل الاستجابة السهلة والصريحة للتجربة الفردية الماضية والشعور بالمعرفة القريبة من هذه الخبرة أو التجربة (Cooper. et.al 1998).

وبالطبع فإن هذه المعرفة الثانية تتطلب معالجة المعلومات في المناطق الصدغية الدماغية ومنطقة المهاد البصري. وعلى مايبدو لايوجد ارتباطات بينهما. ومن المرجح أن المعرفة الإجرائية تمت في سياق التطور بصورة أسبق من المعرفة التوضيحية. وبالفعل فإن التعود والحساسية والاشراط الكلاسيكي عند أؤلئك الذين لايعون ماجرى تعلمه وما ينتج عن ذلك هي أمثلة على اكتساب المعرفة الإجرائية.

إن الاختلاف الآخر (لم يؤكد بصورة تجريبية بعدُ) يمكن أن يتخلص في أن الذاكرة الإجرائية Operant Memory مرتكزة على التغيرات البيوكيميائية والبيوفيزيقية التي تتم في الشبكات العصبية والتي تشارك بصورة مباشرة في الأفعال المتقنة.

لقد تمت دراسة التغيرات المشابهة للتعود عند حلزونة (الابليزيا) وتكون المنعكسات الشرطية الكلاسيكية عن حلزونة (الهرميسيندا). أما التبدلات في هذا النمط فتختلف عن إعادة بناء الشبكات العصبية والتي افترض أنها مرتبطة بالذاكرة التوضيحية التي تتضمن المعلومات الصريحة والمتاحة بشكل شعوري. وهذه الذاكرة موجودة في منطقة دماغية تعرف باسم حصان البحر (لودو، ١٩٩٦).

إن الاختلاف بين نمطي المعرفة يساعد على تفسير عدم قدرة الناس وبشكل تقريبي على تذكر الأحداث والوقائع التي ترجع إلى مرحلة الرضاعة* ومرحلة الطفولة المبكرة**.

* حسب علم النفس الروسي هي المرحلة الممتدة من الولادة إلى عام.

** حسب علم النفس الروسي هي المرحلة الممتدة من السنة حتى ثلاث سنوات.

لقد أطلق عالم نفس الطفل جان بياجه على أول سنتين من حياة الطفل اسم المرحلة الحسية- الحركية Sensorime-tor -stage وذلك في سياق نموه المعرفي. وفي حقيقة الأمر فإن الطفل يصرف خلال هذين العامين الأولين جل وقته على استخدام جسمه من أجل تعلم الإمساك بالأشياء وتنسيق عمل العضلات الضرورية للحبو.. طالما أن الطفل لايستطيع في المرحلة الحسية- الحركية الاحتفاظ بصورة ذهنية للأشياء والأحداث فإن ظهور الذاكرة التوضيحية على ما يبدو في هذا العمر قضية غير ممكنة.

أشكال فقدان الذاكرة:

لاشك أنّ فقدان الذاكرة أو عجز الناس على التذكر يعتبر مشكلة نظراً لأن الإنسان قد ينسى ذكريات حياته الماضية، لدرجة أنه قد ينسى زوجته وأولاده ومحيطه. إن فقدان الذاكرة قد يتجلى بأشكال مختلفة. فقد يكون على شكل عجز لبعض الذكريات، وقد يكون عجز للذكريات المكانية، أو يكون كليًا وهذا نادر الحدوث. ويشير سترانج (Strange) إلى أن فقدان الذاكرة ناتج عن أسباب عضوية وقد يكون راجعًا إلى عوامل وظيفية كما هو الحال في حالة الهستيريا (Strange.1965). وقد يكون فقدان الذاكرة كليًا عندما ينسى الفرد كل ما تعلمه سابقًا وقد يكون جزئيًا أي نسيان انتقائي بعض الأحداث. ومنها الفقدان الموضعي Localized وهو الفقدان الذي يحدث بالنسبة لفترة معينة من الزمن أو لمكان معين من الأمكنة أو لمجموعة معينة من الخبرات (العيسوي، ١٩٨٩).

أولاً- فقدان الذاكرة عند المريض (H.M):

لقد تحدثت الأدبيات المتخصصة عن هذا المريض مطولاً. إنه عانى من فقدان الذاكرة نتيجة لإصابته بنوبات من الصرع Epilepsy حيث حافظ هذا المريض على الذكريات والأحداث التي جرت معه حتى إجراء العملية الجراحية بثلاث سنوات. إن العجز الذاكري عند هذا المريض يرتبط في حقيقة الأمر بخلل في نقل المعلومات التوضيحية من الذاكرة قصيرة المدى إلى مستودع الذاكرة طويلة المدى وليس المريض بحالة تمكنه من تذكر حقائق جديدة لكن بإمكانه استيعاب أفعال مختلفة. إن فقدان الذاكرة عند نتيجة عملية جراحية حيث تم استئصال قسمًا كبيرًا من تلفيفي حصان البحر واللوزة المخية (Bloom,et.al 1985).

ثانيًا- فقدان الذاكرة عند المريض (N.A):

إنها حالة أخرى من حالات فقدان الذاكرة وصُفتْ عند المريض (N.A) حيث أصيب بجرح دماغي أثناء ممارسة لعبة

المبارزة بالشيش. إذ اخترق الشيش وجهه بجانب الأنف ليصل إلى دماغه. إن الذاكرة طويلة المدى التي تحتفظ بالأحداث والوقائع عند المريض (N.A) بدت وكأنها سليمة كما عند المريض (H.M) وكذلك اتخذت عند المريض (N.A) شكل عدم القدرة على إتقان الانطباعات والمواضيع الجديدة. لقد تأذى الجانب اللفظي على وجه الخصوص عند المريض (N.A) إذ نسي قائمة الكلمات بسرعة أو مايتصل بالنثر، لكنه في الوقت نفسه تذكر الوجوه الإنسانية بمنتهى السهولة، وكذلك الأماكن المحددة في الفراغ المحيط به. إن المنطقة التي تأذت من جراء الشيش هي بالتحديد جزء من الدماغ صغير يسمى النواة المهادية الظهرية الوسطى dorso-Median (المرجع السابق).

ثالثاً- تناذر كورساكوف Korsakor Syndromr،

يصادف هذا النوع من فقدان الذاكرة عند المرضى الذين يتناولون كميات كبيرة من الكحول لدرجة الإدمان. لذلك تسمى هذه المتلازمة بالكحولية المزمنة أو إدمان الكحول Chronic alcoholism وهذه الأعراض التي اكتشفت منذ عام ١٨٨٧ مرتبطة بفقدان ذاكرة عام، وباضطراب في إدراك الزمان والمكان، وباضطرابات انفعالية..إلخ إن تلك الاضطرابات تنجم عن عوز شديد في الفيتامين (ب١) - Thiaminum الذي يسهم في تخليق الاستيل كولين* الذي يسهم بنشاط في النقل العصبي وآلية التذكر فما هو سبب عوز فيتامين (ب١)؟

إن تغذية مدمني الكحولية سيئة جداً (تزودهم الكحولية بـ ٤٠٪ من الحريرات) إضافة إلى أن جهازهم الهضمي وجملتهم العصبية تتمثل الغذاء بشكل سيئ واختلال وظائف الخلايا الذي يسبب العوز الغذائي يكفي للتسبب في اضطرابات الذاكرة ولاسيما الذاكرة الاستطرادية التي تنسى الحاضر ويكفي علاج مناسب بالفيتامين (ب١) إعادة الخلايا إلى أداء وظيفتها جيداً وإعادة القدرة على التذكر (ميريل وآخرون 2001).

كما يحدث اضمحلال في خلايا الدماغ وخاصة في موضع الحلمات الدماغية والعقدة Mammilary Bodies القاعدية Basal ganglia وقرن آمون. إن مايميز هذا النوع من فقدان الذاكرة هو حدوث تشوش في معرفة الأيام والتواريخ والأوقات وتبقى الذكريات القديمة سليمة إلا أن أية قضية جديدة لايستوعبها المريض ولايحتفظ بها في ذاكرته. أي أن قابلية

* ناقل عصبي كيميائي.

الخزن عنده ضعيفة جداً فهو ينسى الأشياء في بضعة دقائق (الدباغ ١٩٨٣).

إن المرضى الذين يعانون من تناذر كورساكوف لايقاسون صعوبات أثناء استيعاب معلومات جديدة فحسب، لكنهم يعانون من فقدان تذكرة تلك الأحداث والوقائع التي جرت في حياتهم قبل إجراء الجراحة. وفي اختلاف هؤلاء المرضى عن المريض (H.M)، أو المريض (N.A) تبين أن **هناك عجزًا في التفكير** أو في عملية حل المهمات.

وهكذا ففي سلسلة من المهمات التي تطلب الانتقال من استراتيجية واحدة إلى أخرى استمر المرضى الذين يعانون من متلازمة كورساكوف بالمواظبة على نفس الاستراتيجية خلال زمن طويل وبدا أثناء حل مهمات تذكرية عند الناس الأسوياء سمة مميزة هي الكف التقدمي أو (اللاحق)Proactive inhibition فعند حفظ قائمة الكلمات (على سبيل المثال أسماء حيوانات أو كلمات ما).

فإن الكلمات التي تم تعلمها أولاً تعرقل تلك الكلمات التي تم تعلمها بعد ذلك. بكلام آخر تقوم الانطباعات والمعلومات المحفوظة أولاً بإعاقة عملية خزن الانطباعات الجديدة. وكذلك هناك الكف الرجعي أو (السابق)-Retroactive inhition الذي يعني أن المعلومات قيد التعلم تعيق المعلومات والانطباعات التي تم تعلمها وخزنها في الذاكرة. وإذا أدرجنا قائمة من الكلمات الجديدة تنتمي إلى فئة مغايرة (أسماء نبات) فإن الكف التقدمي يزول ويطرأ تحسن على التذكر. أما المرضى الذين يعانون من تناذر كورساكوف فلم يطرأ عندهم أي تحسن على التذكر أثناء إدخال كلمات جديدة (Bloom et.al 1985).

وعلى ما يبدو فإن الآفات الدماغية عند المصابين بمتلازمة كورساكوف غير محددة بمنطقة ما ومن المحتمل أن هناك إصابة عند غالبية المرضى بالنواة التلاموسية المهادية نفسها، بما في ذلك المريض (N.A). لكن إضافة إلى ذلك يحدث تخرب للعصبونات في المخيخ، وفي نصفي كرتي المخ وقشرة الدماغ الجبهية والدماغ البيني تؤثر في عملية ترميز المعلومات وتخزينها فيها جرّاء انخفاض الانتباه والدافعية واليقظة (فريبل وآخرون، ٢٠٠١).

لقد تم التأكد في سلسلة من البحوث والدراسات أن المرضى الذين لديهم تلف في المنطقة الجبهية يعانون من فقدان الذاكرة، حيث يكررون أخطاءهم بشكل ثابت لدى حل المهمات يشبهون بذلك وبالتحديد الأشخاص المصابين بتناذر كورساكوف (المرجع السابق).

وعلى هذا المنوال فإن العجز من المحتمل ألايكون مرتبطًا بصورة مباشرة بفقدان الذاكرة بل يمكن أن يكون هناك إصابات دماغية أخرى. فعلى سبيل المثال كثيرًا ما يسقط مدمن الكحولية على الأرض مما يتسبب بإصابته برضوض دماغية.

إن المرضى المصابين بتناذر كورساكوف يعانون من التيه الزماني والمكاني desor-gonistion spatio- temporelle* أضف إلى ذلك فإن المصاب بمتلازمة كورساكوف يعاني من الاختلاق Confab-ulationأو الفبركةFabrication حيث يحاول المريض اختلاق القصص والأحداث (ميريبل وآخرون ٢٠٠١) وتبدو تلك المحاولات غير مقصودة بل كرد فعل لاضطراب الذاكرة وهي لاتماثل الكذب الصريح أو التحايل المقصود. ويعاني كذلك المصاب من فقدان العالم Flase Recog-nition فهو لايستطيع التمييز بين معارفه والغرباء فيتوهم أن بعض الغرباء هم من أصدقائه القدامى ويبادر إلى التحدث معهم ومصافحتهم (الدباغ ١٩٨٣)

رابعاً- العلاج بالصدمة الكهربائية:

إن النمط الرابع من فقدان الذاكرة تسهل دراسته (لأنه يمكن مراقبة المريض قبل العلاج وبعده) إن هذا العجز الذاكري يزداد بعد الصدمة الكهربائية. تستخدم هذه الطريقة في علاج حالات الاكتئاب الشديد depression على شكل صدمات كهربائية من ٦ إلى ١٢ مرة يوميًا.

وفي الفواصل بين الإجراءات العلاجية تعاد الذاكرة بصورة جزئية لكن المظاهر المتبقية تتكدس وتتجمع على امتداد مجمل الإجراءات، وأثناء العلاج بالصدمة الكهربائية تعاني ذاكرة الأحداث القريبة

* عدم قدرة المرضى على التعرف على أنفسهم في بعض الأمكنة والأزمنة.

أما الذاكرة طويلة الأمد فيحافظ عليها. إننا لانستطيع أن نقول بالضبط ما هي البنى الدماغية التي تعرضت لتأثير العلاج بالصدمة الكهربائية. لكن يبدو من المحتمل أن فقدان الذاكرة يتطور نتيجة خلل في المنطقة الصدغية وحصان البحر.

إن فقدان الذاكرة ليس ببساطة عدم القدرة على التذكر، بل هو نسيان. إن دراسة سرعة النسيان عند المرضى الذين يعانون من فقدان الذاكرة والناس الأسوياء كعينة ضابطة أظهرت على أن إصابة منطقتين دماغيتين مختلفتين عند هؤلاء المرضى يؤدي إلى إخلال في وظيفتين من وظائف الذاكرة وفي إحدى الدراسات التي أجريت على أناس أسوياء والمريض (H.M) ومريض يعاني من متلازمة كورساكوف حيث عرض عليهم ١٢٠ صورة (سلايدية) واحدة تلو الأخرى. إن الناس الأسوياء كان بمقدورهم النظر لكل صورة خلال ثانية واحدة، أما المرضى الذين يعانون من فقدان الذاكرة فاحتاجوا إلى ١٦ ثانية.

وبعد ذلك فإن قسمًا من الصور عُرضت بعد أن تم خلطها بصورة جديدة وذلك بعد عشرة دقائق وفي اليوم التالي وخلال أسبوع طرح عليهم السؤال التالي هل عرفتم هذه الصورة أم لا؟ ولدى تحليل النتائج وجُد أن هناك سرعة نسيان عند الأشخاص الذين يعانون من متلازمة كورساكوف وذلك بعد عشرة دقائق من المشاهدة أو العرض الأول، أما المريض (H.M) فقد نسي كل شيء بسرعة غير عادية (Bloom et.al 1985).

وفي بحث آخر مماثل تبين أن عملية النسيان عند المرضى الذين يعانون من تناذر كورساكوف تمت بصورة عادية. أما المرضى الذين تعرضوا للعلاج بالصدمة الكهربائية فكانت سرعة النسيان كبيرة جداً. وفي تجربة أخرى فإن سرعة النسيان عند المريض (N.A) بدت وكأنها طبيعية بصورة نسبية. ووجد أن مكان الإصابة في منطقة المهاد (التلاموس) أما فيما يتعلق بالمريض (H.M) والمرضى الذين تلقوا العلاج بالصدمة الكهربائية فإنهم نسوا كل شيء بصورة سريعة جدًا وكانت الإصابة عندهم متركزة في قرن آمون والبنى تحت القشرية Subcorticalis. وهذا إن دل على شيء فإنه يدل بشكل واضح على أن المنطقتين تلعبان دورًا أساسيًا في عملية التذكر.

إن حصان البحر واللوزة المخية وما يرتبط بهما ضروريان لترسيخ الآثار الذاكرية ونقل المعلومات التوضيحية إلى مستوى الذاكرة طويلة المدى. إن المنطقة المهادية ذاتها على ما يبدو لازمة للترسيخ المبدئي لبعض المعلومات التوضيحية. فعلى سبيل المثال عند المريض (N.A) كان هناك صعوبة في ترميز المادة اللفظية، لكنه استوعب هذه الخبرات الإجرائية.

إن المرضى الذين يعانون من تناذر كورساكوف كانوا الوحيدين من ضمن الذين تدهورت ذاكرتهم وساءت بالنسبة للأحداث المتذكرة. ولوحظ عند المرضى أيضاً مجموعة من العيوب في نشاطهم العقلي- تكوين غير واضح للمفاهيم، عدم القدرة على اختيار الطريقة الملائمة لحل المهام المنوطة بهم، وكذلك عدم القدرة على رفض الحلول غير الصحيحة ومن المحتمل أن هذا بالضبط هو الذي يعرقل إعادة الذكريات عن الماضي. إن المرضى الذين يعانون من تناذر كورساكوف كانوا الوحيدين الذين لوحظ عندهم إصابة في القشرة الدماغية لنصفي كرتي المخ.

١- اراكيلوف، غ. علم نفس المراهق، موسكو «المدرسة العليا» ١٩٩٠.

٢- الدباغ، فخري، أصول الطب النفساني، دار الطليعة. الطبعة الثانية بيروت- لبنان ١٩٨٣.

٣- العيسوي، عبد الرحمن. علم النفس في المجال التربوي. دار العلوم العربية بيروت، لبنان ١٩٨٩

٤- لودو، خ الانفعال والذاكرة وارتباطهما بالدماغ. مجلة العلوم -ترجمة زياد القطب، أحمد الكفراوي مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. الكويت، مجلد (١٢) عدد (٨) ١٩٩٦ ص٤-١٢.

٥- ميرييل فينو- هرملان. الذاكرة والمخدرات وأضرارها الانتقائية مجلة الثقافة العالمية ترجمة محمد ياسر منصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب. الكويت عدد /١٠٥/. ٢٠٠١ ص٧٧-٨٤

٦- ميلنر، م ب. العقل ودونالد هب مجلة العلوم مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. الكويت المجلد (١١) العددان (٩.٨) ١٩٩٥ ص٤٢-٤٩.

المراجع العربية

١- اراكيلوف، غ. علم نفس المراهق، موسكو «المدرسة العليا» ١٩٩٠.

٢- الدباغ، فخري، أصول الطب النفساني، دار الطليعة. الطبعة الثانية بيروت- لبنان ١٩٨٢.

٣- العيسوي، عبد الرحمن. علم النفس في المجال التربوي. دار العلوم العربية بيروت، لبنان ١٩٨٩

٤- لودو، خ الانفعال والذاكرة وارتباطهما بالدماغ. مجلة العلوم -ترجمة زياد القطب، أحمد الكفراوي مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. الكويت، مجلد (١٢) عدد (١) ١٩٩٦ ص٤-١٢.

٥- ميربيل فينو- هرملان. الذاكرة والمخدرات وأضرارها الانتقائية مجلة الثقافة العالمية ترجمة محمد ياسر منصور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب. الكويت عدد /١٠٥/. ٢٠٠١ ص٧٧-٨٤

٦- ميلنر، م ب. العقل ودونالد هب مجلة العلوم مؤسسة الكويت للتقدم العلمي. الكويت المجلد (١١) العددان (٨، ٩) ١٩٩٥ ص٤٢-٤٩.

المراجع الانكليزية

1-Bloom f.e lazerson.A.Hofstadter,L, Brain Mind, and Behavior New york W.H.Freeman and Company 1985.

2- Cooper j.r.Bloom F.E.Roth.R.H the Biochemical Basis of Neuropharmalogy Fouth Edition Oxford university press, New york 1982.

3-Shppard,d,G.M.Neurobiology. Oxford uinversity press, New york 1983.

4- Strage, J.R Abnormal Psychology, 1965.

٨٣

مدرسة فرنكفورت وصناعة الثقافة

تأليف: د. ستريناتي
ترجمة سهيل نجم (*)

إن أولئك المتآلفين مع التحليل الفكري للثقافة الشعبية قد يتساءلون فيما إذا كان الاهتمام بمدرسة فرانكفورت ما يزال يستحق منّا العناء. من المؤكد أنَّ عصرها قد ولّى. وعلى الرغم من أنه ما يزال لديها بعض الأشياء المهمة، فنحن لدينا الآن أساليب أفضل في معرفتها. أن تصرَّ على وجهة نظر مدرسة فرانكفورت فمعناه أن نبقى ضمن مقترب ضيق وقديم الطراز في الوقت ذاته. وجهة النظر هذه ليست منتشرة على هذه الدرجة كما هي قبل سنوات قليلة. لكن الأعمال التي تنقد المنظورات النخبوية في الثقافة الشعبية تستخدم غالبًا كتابات ثيودور ادورنو، أحد الشخصيات التي تمثل المفتاح

(*) سهيل نجم: باحث ومترجم (سورية).
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

فيما يتعلق الأمر بالنظريات التي طورتها المدرسة، بوصفه مثالاً متقدمًا لما يعارضونه. تعزز هذا الموقف عندما تم الإدراك بالحجم الكبير للأرضية المشتركة التي تتقاسمها المدرسة مع نظرية الثقافة الجماهيرية.

إن الجدال بين مدرسة فرانكفورت وتراثها النظري اللاحق، الذي تحرك من البنيوية والسيميولوجيه، عبر الماركسية الألتوسيرية والغرامشية، وحتى النسوية وما بعد الحداثة، هو ذاته مؤشر للدلالة المستمرة على أهمية أفكار المدرسة. هذه الأفكار ما تزال من الممكن أن تخدم مثل علامة على الصخر تستطيع النظريات الأخرى عن الثقافة الشعبية أن تقيس نفسها بها. فضلاً عن ذلك، فتسوية مع نظرية الثقافة الجماهيرية. أسس عمل مدرسة فرانكفورت مصطلحات النقاش و التحليل للدراسة اللاحقة للثقافة الشعبية. وكما سنرى فإن التحليل المعاصر للموسيقى الشعبية ما يزال يستهل، مهما كان نقديًا، وفق نظرية أدورنو، بينما يستحضر اسمه أحيانًا كونه رمزًا لأسلوب كامل في التفكير حول النظرية والثقافة. على أية حال، من الصعوبة بمكان فهم تحليل الثقافة الشعبية دون فهم عمل مدرسة فرانكفورت.

أصول مدرسة فرانكفورت

انطلقت مدرسة فرانكفورت للبحث الاجتماعي في عام ١٩٢٣. كان مؤسسوها من الجناح اليساري الألماني. مثقفون يهود ينحدرون من الطبقة البرجوازية والوسطى للمجتمع الألماني. كان من بين وظائفها تطوير نظرية نقدية وبحثية. وتضمن ذلك عملاً هدف إلى الكشف عن التناقضات الاجتماعية التي ينبني عليها ظهور المجتمعات الرأسمالية المعاصرة وأطرها الأيديولوجية النموذجية من أجل خلق نقد نظري للرأسمالية الحديثة. من بين أهم المثقفين البارزين الذين انضموا للمدرسة، في وقت ما أو آخر، أدورنو (١٩٠٣-١٩٧٠) وهور كهايمر (١٨٩٥- ١٩٧٣) و ماركوز (١٨٩٨- ١٩٧٨). وثمة ناقد له ذات الأهمية، ولكنه قد يكون على الهامش من المعتقدات الكبرى للنظرية التي استخدمت من قبل الممثلين الذين قادوا المدرسة، هو بنيامين (١٨٩٨- ١٩٤٠)، الذي سوف ندرسه عند نهاية هذا البحث.

كان صعود الحزب النازي إلى الحكم في ألمانيا في الثلاثينات والاضطهاد العنصري لليهود سوية مع القمع التوتاليتاري ضد اليسار قد حتم على أعضاء المدرسة الهروب إلى أنحاء أخرى من أوروبا وشمال أميركا. وتحولت المدرسة إلى نيويورك على نحو مؤقت في بواكير الأربعينات.

تمثل الفكرة بأن الطبقة العاملة قد



رُغبت كي تقبل بالرأسمالية بؤرة نظرية مدرسة فرانكفورت وتحليلها للثقافة الشعبية. إنها ترتبط مع التنوير الذي يرى أن الهيمنة العقلية هي هيمنة الجماهير في المجتمعات الرأسمالية الحديثة. إن مديونيتها لنظرية وثنيةالسلع واضحة أيضًا في أن السلع بأنواعها تصبح متوفرة ولذلك تكون أكثر قدرة في الهيمنة على وعي الناس. وتتعزز هذه الوثنية بهيمنة المال الذي ينظم العلاقات بين السلع. ويجاري هذه الأفكار مفهوم المدرسة حول الحاجات المزيفة، التي تربط ما قيل حتى الآن مع مفهوم صناعة الثقافة.

مفهوم الحاجات المزيفة عرّف خصيصًا مع عمل ماركوز، لكنه حرّف عن الإطار النظري العام للمدرسة، وهو متضمن في كتابات بعض الأعضاء الآخرين (ماركوز: ١٩٧٢: ص٥). لقد بني على أساس الفرضية التي تقول أن الناس لهم حاجات صحيحة أو حقيقية ليكونوا مبدعين ومستقلّين وأحرارًا، ممتلكين لمصائرهم، أعضاء يسهمون إسهامًا كاملاً في التجمعات الجادة و الديمقراطية وقادرين على أن يعيشوا أحرارًا ونسبيًا يعيشون حياة غير مقيدة ويفكرون بأنفسهم. ولذلك فإنه يستقر على الزعم أنّ هذه الحاجات

الحقيقية لا يمكن أن تدرك في الرأسمالية الحديثة لأن الحاجات المزيفة، التي لا بد لهذا النظام من رعايتها كي يستمر، تصبح مقحمة أو مفروضة عليهم. وتعمل الحاجات المزيفة على إنكار أو طرد الحاجات الصحيحة أو الحقيقية. الحاجات المزيفة التي اختلقت ودعمت يمكن في الواقع أن تشبع، كالرغبات المشبعة حسب الطريقة الاستهلاكية، ولكن فقط على حساب الحاجات الحقيقية التي تبقى غير مشبعة.

يحدث هذا لأن الناس لا يدركون أن حاجاتهم الحقيقية بقيت غير مشبعة. فنتيجة التنبيه والتحقيق للحاجات المزيفة، ينالون ما يظنون أنهم يريدونه. مثال ذلك الحرية. الناس الذين يعيشون في المجتمعات الرأسمالية يظنون أنهم أحرار يضللون أنفسهم. إنهم ليسوا أحراراً بالمعنى الذي استخدمته مدرسة فرانكفورت للمصطلح. إنهم ليسوا بشراً أحراراً مستقلين، ويفكرون بأنفسهم بوعي. بل بالأحرى أن حريتهم محددة بحرية الإختيار بين مختلف السلع الإستهلاكية أو مختلف العلاقات للسلعة ذاتها، أو بين الأحزاب السياسية المتشابهة. إن السلع المزيفة بالنسبة للمستهلك واختيار الناخب الذي يقدم بالإعلان والديمقراطية البرلمانية كل هذه تكبح الحاجات الحقيقية للمنتجات المفيدة والحرية السياسية الأصيلة. إن رعاية الحاجات المزيفة تتحدد بدور صناعة الثقافة. ترى مدرسة فرانكفورت أن صناعة الثقافة تؤمّن خلق وإشباع الحاجات المزيفة وقمع الحاجات الحقيقية. وهذا ما يكون مؤثراً جداً مما يجعل الطبقة العاملة في موضع لا يؤهلها لأن تشكل تهديداً لاستقرار واستمرارية الرأسمالية.

صناعة الثقافة

تعكس صناعة الثقافة، وفقاً لما تراه مدرسة فرانكفورت، وثنية السلعة في هيمنة القيمة التبادلية وسطوة الرأسمالية في احتكار السلطة. إنها تشكّل الأذواق وما تفضله الجماهير، وهي بهذا تقولب وعيهم بتوجيه الرغبات نحو الحاجات المزيفة. ولذلك تعمل على طرد الحاجات الصحيحة والحقيقية والنظريات أو المفاهيم البديلة والراديكالية. إنها فعالة جداً في عمل ذلك حتى أن الناس لا يدركون ما الذي يجري.

وفي إعادة الاعتبار لمفهوم صناعة الثقافة الذي نشر أولاً في عام ١٩٧٥، يكرر أدورنو مصادقته لتلك الأفكار. إنه يميز بوضوح فكرة صناعة الثقافة عن الثقافة الجماهيرية، لأن المفهوم الأخير يفترض أن الجماهير تتحمل بعض المسؤولية الأساسية عن الثقافة التي تستهلكها، أي أنها مقررة من قبل تفضيلات الجماهير ذاتها. وأكثر من منظري الثقافة الجماهيرية، رأى

أدورنو أن هذه الثقافة شيء مفروض على الجماهير، وهي التي تجعلهم مستعدين للترحيب بها على أنها معطاة لهم دون أن يدركوا أنها مفروضة.

ويعود أدورنو إلى الكتاب الذي كتبه مع هوركهايمر الذي كان عنوانه «ديالكتيك التنوير» (الذي نشر عام ١٩٤٤) ليعرف ما الذي قصد به بمفهوم صناعة الثقافة:

«في كل فروعها، ونتاجاتها التي تحاك للاستهلاك من قبل الجماهير، والتي تقرر إلى حد بعيد طبيعة هذا الاستهلاك، فإنها تصنع إلى حد ما وفق خطة. الفروع الفردية متشابهة في التركيب أو على الأقل تناسب بعضها البعض، منظمة نفسها حسب نظام يكاد يكون دونما فجوة. ذلك مايكون ممكنًا بوساطة الإمكانيات التقنية المعاصرة، إضافة إلى التركيز الاقتصادي والإداري. إن صناعة الثقافة تدمج مستهلكيها من الأعلى عمدًا. إنها تقتحم كلًا من مجالي الثقافة الرفيعة والثقافة الهابطة للإضرار بهما، بعد أن كانا منفصلين منذ آلاف السنين. فجدية الفن الرفيع تحطم في المضاربة بفعاليته؛ وجدية الهابط تتلاشى بالقيود الحضارية المفروضة على المقاومة المتمردة المتوارثة فيه مادام التحكم الاجتماعي غير مكتمل بعد؛ لذلك على الرغم من أن صناعة الثقافة تضارب دون شك على الحالة الواعية وغير الواعية للملايين الذين تتوجه إليهم، فإن الجماهير ليست الأولوية بل هي ثانوية، إنها هدف الحسابات، لاحقة للآلة. المستهلك ليس ملكًا، كما تريد صناعة الثقافة أن تقنعنا، ولا هو موضوعها بل هدفها.» (أدورنو: ١٩٩١؛ ص٨٥).

إن السلع التي تنتجها صناعة الثقافة تتحكم بها الحاجة لإدراك قيمتها في السوق. ويقرر دافع الفائدة طبيعة الأشكال الثقافية. من الناحية الصناعية، يكوّن الإنتاج الثقافي عملية معايرة تكتسب فيها المنتوجات الشكل المتعارف عليه لكل البضائع- مثل أفلام الغرب، التي اعتاد عليها كل متفرج للسينما، لكنها أيضًا تمنح إحساسًا بالفردية بمعنى أن كل إنتاج يثير جوًا فرديًا. هذا العزو للفردية في كل إنتاج، وبالنتيجة لكل مستهلك يخدم في تضبيب المعايرة ومهارة استخدام الوعي المتمثلة في صناعة الثقافة (المصدر نفسه؛ ص٨٦-٨٧). هذا معناه أنه كلما تتغير المنتوجات الثقافية حقًا تبدو وقد جعلت فردية. فالفردية عملية آيديولوجية تخفي عملية المعايرة. ويرد نظام النجم الهوليودي مثالًا:: كلما زادت صناعة الثقافة في تجريد أساليبها من الإنسانية في التشغيل والقناعة، زاد انتشار الشخصيات العظمية المفترضة لصناعة الثقافة على نحو متقن وناجح واشتغلت مع نبضات القلب (المصدر نفسه؛ ص٨٧).

وردًا على الادّعــاءات أنّ الثــقــافــة الجماهيرية الحديثة هي نسبيًا شكل من التسلية غير ضار، وهي استجابة ديمقراطية لحاجة المستهلك، وأن نقادًا مثله يتخذون مواقع ثقافية مختارة، يؤكد أدورنو على الفراغ والتفاهة والانسجام الذي ترعاه صناعة الثقافة. إنه يراها قوة مدمرة. وكما قال: إن الفلم الملون يدمر الحانة الأنيسة إلى حد بعيد أقسى مما تستطيعه القنابل.. ليس ثمة وطن يمكن أن يبقى لأنه يعالج بالأفلام التي تمجده، والتي من أجل ذلك تحول الشخصية الفريدة التي تنميها بقوة إلى تماثل متبادل، (المصدر نفسه؛ ص٨٩). أن نهمل طبيعة صناعة الثقافة،كما عرّفها أدورنو، فهذا يعني الخضوع لأيديولوجيتها. هذه الأيديولوجيا تفسد وتحسن عملها، تبني أساسًا لهيمنة السوق و وثنية السلعة. إنها في الوقت ذاته تخضع وتخدر الذهن، متحمه القبول الشامل للنظام الرأسمالي. بالنسبة لأدورنو، إن مفاهيم النظام التي تغرزها صناعة الثقافة في البشر تكون دائمًاتلك التي تعود للوضع الراهن (المصدر نفسه؛ ص٩٠). ونتائجها بعيدة وصعبة الوصول: إن سلطة آيديولوجيا صناعة الثقافة هي تلك التي أبدلت الوعي بالمطابقة (المصدر نفسه.) هذا الانسياق نحو المطابقة لا يسمح بالانحراف عنه، أو معارضته، ولا حتى رؤية بديلة للنظام الاجتماعي الموجود. إن طرق سلوك التفكير المنحرفة والمعارضة والبديلة تصبح شيئًا فشيئًا من المستحيل تخيلهاكلما انتشرت سلطة صناعة الثقافة بين عقول الناس. إن صناعة الثقافة تتعلق بالأكاذيب لا الحقائق، بالحاجات المزيفة والحلول المزيفة، لا الحاجات الحقيقية والحلول الحقيقية. إنها تحل المشاكل من الخارج فقط، وليس كما ينبغي من العالم الحقيقي لها. إنها تقدم الشكل وليس الجوهر لحل المشكلات، تقدم القناعة الكاذبة للحاجات المزيفة على أنها بديل للحل الحقيقي للمشاكل الحقيقية. وبعملها هذا، فإنها تصادر وعي الجماهير.

هذه الجماهير، بعيني أدورنو، تغدو مسلوبة الإرادة تمامًا. فالسلطة ترتبط بصناعة الثقافة. إن منتجاتها تشجع المطابقة والإجماع اللذان يؤكدان على طاعة السلطة الحاكمة، واستقرار النظام الرأسمالي. إن قدرة صناعة الثقافة في «إبدال» وعي الجماهيربالمطابقة الأوتوماتيكية هو شيء كامل قليلاً أو كثيرًا. إن تأثيرها، تبعًا لأدورنو:

«ينحصر في تعزيز واستغلال ضعف الأنا التي يدان بها الأعضاء المسلوبي الإرادة من المجتمع المعاصر بسلطته المتمركزة. إن وعيهم يسير حثيثًا نحو التقهقر. وليس من المصادفة أن منتجي الأفلام الأميركية الساخرة قد سمعوا وهم

يقولون أن أفلامهم يجب أن تأخذ بعين الاعتبار مستوى عمر الإحدى عشرة سنة. وهم في فعلهم ذاك يودون حقًا أن يجعلوا البالغين بعمر الإحدى عشرة سنة. (نفسه: ص٩١)

إن سلطة صناعة الثقافة، كي تؤمن الهيمنة والاستمرار للرأسمالية تكمن، بالنسبة لأدورنو، في قابليتها لتشكيل وإدامة جمهور عام انكفائي وتابع وسلبي واستهلاكي ذليل. أريد الآن توضيح بعضًا من هذه الأفكار أكثر من خلال النظر في مثال الموسيقى الشعبية.

صناعة الثقافة والموسيقى الشعبية

ربما تكون نظرية أدورنو عن الموسيقى الشعبية هي الجانب الأكثر شهرة في تحليله لصناعة الثقافة. إنها مجددة بنظريات وثنية السلعة وصناعة الثقافة. وعلى الرغم من أن أدورنو ذاته مثقف موسيقي ومؤلف موسيقي ممارس، وخبير موسيقى ومن مؤيدي الموسيقى الطليعية غير التجارية، فإنه يقضي القليل جدًا من الوقت في سماع الموسيقى التي تنتجها الشركات الاحتكارية و التي يستهلكها الجمهور العام، عدا أنه يعدها طريقة في الكشف عن سلطة صناعة الثقافة والتغريب الذي يوجد لدى الجماهير في المجتمعات الرأسمالية.

وتبعًا لأدورنو، فإن الموسيقى التي تنتج من قبل صناعة مهيمنة بوساطة عمليتين: المعايرة والفردية المزيفة. والفكرة هناأن الأغاني الشعبية وصلت إلى أن تبدو متشابهة. إنها تتميز بإفراط بالبناء ذاته، وأجزاء هذا البناء من الممكن أن تتبادل المواقع مع بعضها البعض. وعلى أية حال فهذا البناء مخفي بالزخارف الخارجية والتنويعات غير المألوفة أو الأسلوبية المرتبطة بالأغاني على أنها علامات فرادتها المزعومة. تشير المعايرة إلى التشابهات الجوهرية بين الأغاني الشعبية؛ والفردية المزيفة إزاء اختلافاتها العرضية. تعرف المعايرة أنها الطريقة التي تطرد فيها صناعة الثقافة أي نوع من التحدي والأصالة والتوثيق أو الإثارة الفكرية من الموسيقى التي تنتجها، بينما تجهز الفردية المزيفة «الصنارة»، البدعة الواضحة أو فرادة الأغنية للمستهلك. تعني المعايرة أن الأغاني الشعبية تغدو متشابهة أكثر وأن أجزاءها وأشعارها ومنشديها من الممكن أن يتبادلوا المواقع، بينما تخفي الفردية المزيفة هذه العملية من خلال إظهار الأغاني وكأنها تبدو أكثر تنوعًا ومتميزة الواحدة عن الأخرى.

التناقض الذي يرسمه أدورنو بين الموسيقى الكلاسيكية والطليعة من جهة والموسيقى الشعبية من جهة أخرى، يسمح له بتمديد نقاشه. فتبعًا لأدورنو، في الموسيقى الجادة كالكلاسيكية أو الطليعية،

كل تفصيل يكتسب معناه الموسيقي من كلية المقطوعة الموسيقية، ومن موقعه ضمن هذه الكلية. ولا ينطبق هذا على الموسيقى الشعبية أو الخفيفة. في الموسيقى الشعبية، من الممكن تبديل بداية المنشدين مع بدايات لاحصر لها للمنشدين.. كل تفعيل من الممكن إبداله: إنه يقوم بوظيفته فقط على أنه عجلة في ماكنة (١٩٩١: ص٣٠٢: طبع في الأصل عام ١٩٤١). الاختلاف ليس كبيرًا بين التعقيد والبساطة لذاتها. لأن مفتاح التمييز حسب وجهة نظر أدورنو، التي تؤسس لتفوق الموسيقى الجادة على الشعبية، هو بين المعايرة واللامعايرة. والسبب المهم في هذا أن المعايرة البنيوية تهدف إلى ردود فعل محسوبة. هذه المميزات ليست من خصائص الموسيقى الجادة: كي نجمل الاختلاف: في موسيقى بيتهوفن وفي الموسيقى الجادة والجيدة عمومًا.. التفصيل يحتوي عمليًا على الكل ويقود إلى عرض الكل، بينما في الوقت ذاته يكون من منتَج من مفهوم الكل. في الموسيقى الشعبية تكون العلاقة اتفاقية. التفصيل ليس له صلة بالكل، الذي يبدو مثل إطار غريب، (المصدر نفسه؛ ص٣٠٤). من وجهة نظر أدورنو، فإن واحدة من التحديات القليلة الممكنة لصناعة الثقافة و وثنية السلعة تأتي من الموسيقى الجادة التي تتخلى عن النموذج السلعي لأن من غير الممكن أن يحتويها الإنتاج المعياري أو الاستهلاكي.

أحد الأسباب لذلك أن أولئك الذين يستمعون إلى الموسيقى الشعبية يأخذهم المظهر الخادع «للتاثيرات» الفردية (المصدر نفسه ص ٣٠٢). التي تخفي معيارية الموسيقى، وتجعل المستمعين يظنون أنهم يستمعون إلى شيء جديد ومختلف. يميز أدورنو بين الإطار الخارجي وتفاصيل القطعة الموسيقية. الإطار الخارجي تتبعه المعيارية التي تخرج نظامًا للاستجابة الميكانزمية الذي هو العدو اللدود للفردية المثالية في مجتمع حر ليبرالي (المصدر نفسه ص٣٠٥). هذا يعني أن التفاصيل لابد أن تمنح المستمع إحساسًا بهذه الفردية المضطهدة. ليس من الضروري أن يصبر الناس على المعيارية الموسيقية لوقت طويل، لذلك فالحس بالفردية ضمن عملية الاستهلاك لابد من المحافظة عليه. من هنا فإن المعادل الضروري للمعيارية الموسيقية هو «الفردية المزيفة»، (نفسه: ص٣٠٨). وهذا يتضمن تقديم إنتاج الثقافة الجماهيرية مع هالة حرية الاختيار أو السوق المفتوحة على أساس المعايرة ذاتها. إن معيارية نجاحات الأغنية تجعل الزبائن في طوابير للاستماع إليها، إذا جاز التعبير. الفردية المزيفة، من جانبها، تجعلهم في صف بأن تجعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه كانوا قد استمعوا إليه من قبل أو «هضم من قبل» (نفسه). الأمثلة على الفردية المزيفة تتضمن التحسين الذي

يوجد في أشكال معينة من الجاز، ومن خيط «الصنارة» لأغنية ما، والتنوع البسيط من العادي الذي يجعل الأغنية آسرة وجذابة، ويمنحها مظهر الجدة.

الواضح من هذا أن أدورنو ليست لديه فكرة رفيعة عن الموسيقى الشعبية، وأن وجهة نظره عن جمهورها منسجمة مع نظريته العامة. إنه يحاول البرهنة أن نظير نظرية الوثنية في الموسيقى هي النكوص في الاستماع (١٩٩١: ص ٤٠). المستمعون المنجذبون للموسيقى الشعبية يكونون مهيئين من خلال ميزاتهم الطفولية: إنهم أسرى مرحلة الطفولة.. إنهم صبيانيون، لم تأت بدائيتهم من اللاتطور، بل من الإعاقة بالقوة.. إن النكوص الحقيقي جاء من.. إمكانية وجود موسيقى مختلفة معارضة. (نفسه؛ ص٤١). إن المستمعين بحاجة حقًا لموسيقى من النوع الأخير، ولكن تبعًا لذهنيتهم الطفولية يستمرون في الاستماع للموسيقى الشعبية: المستمعون النكوصيون يتصرفون كالأطفال، مرة بعد أخرى يطلبون بخبث عنيد صحن الطعام ذاته الذي أكلوا منه قبلاً (نفسه ص٤٥). وعليه، فهم يعانون من الوهم بأنهم يمارسون نوعًا من التحكم والاختيار في قضاء أوقات الفراغ ويورد أدورنو مثالاً عن فرق رقص «الجتربغ».

إنهم من جمهور المعاقين الذين يميزون من خلال النشاط المزيف ولذلك يجعلون النكوص أشد وضوحًا..إنهم يسمون أنفسهم جتربغ، كأنهم يريدون بين الحين والآخر أن يؤكدوا ويسخروا من فقدانهم لفرديتهم. إن تحولهم إلى خنافس يدور بهم مذهولين. عذرهم الوحيد أن مصطلح الجتربغ، مثل كل تلك الصروح الخيالية في الأفلام والجاز، قد غرز بهم من قبل المقاولين كي يجعلوهم يظنون أنهم في صلب الفن. إن لذتهم دونما قناعة.. إنها مؤسلبة مثل اللذات الوحشية الذي يعيشها المتوحشون عندما يقرعون طبول الحرب. إن لها مظاهر تذكر برقصة القديس فيتوس أو ردود أفعال الحيوانات الذبيحة.

وتبعًا لأدورنو، الاستماع النكوصي الذي هو الإطار العقلي الذي تنتمي إليه الموسيقى الشعبية في الأصل، والذي تتغذى عليه والذي دائمًا ماتعززه، هو في الوقت ذاته، لهو وغفلة. المستمعون يهربون من احتياجات الواقع بالتسلية التي لا تحتاج حتى إلى التركيز (١٩٩١: ص٢٠٩- ٢١٠). يشترط نمط الإنتاج الرأسمالي استماعًا نكوصيًا. الهوايات الرفيعة كالموسيقى الكلاسيكية يمكن أن تقيم فقط من قبل أولئك الذين يعني عملهم أو موقعهم الاجتماعي أنهم ليسوا للهروب من الملل و الجهد في وقت الفراغ. تقدم الموسيقى الشعبية الاسترخاء والراحة من مجهودات

العمل الميكانيكي، وخصوصًا لأنها لا تتطلب شيئًا أو صعوبةً، لأنها من الممكن الاستماع إليها بطريقة ذاهلة لا تحتاج إلى انتباه. الناس يرغبون الموسيقى الشعبية، جزئيًا لأن الرأسماليين يغرزونها، في أذهانهم ويجعلونها تبدو مرغوبة. لكن رغبتهم تغذى أيضًا بالتنسيق بين الإنتاج والاستهلاك الذي يميز حياتهم في المجتمع الرأسمالي.

الناس يرغبون الموسيقى الشعبية لأن استهلاكهم للمنتجات المعيرة يعكس الطبيعة المعيرة والمكررة والمملة لعملهم في إنتاج سلطة عملية الإنتاج. بالنسبة لأدورنو:

«تمتد على الفترات الزمنية التي تبدو سطحيًا وكأنها «حرة». إنهم يريدون بضائع معيرة وفردية مزيفة، لأن وقت فراغهم هو هروب من العمل وفي الوقت نفسه يقولب إلى الحالات النفسية التي يروضهم عليها عملهم اليومي تمامًا. إن الموسيقى الشعبية هي بالنسبة للجماهير الإجازة الدائمة لسائق الحافلة. لذلك، من المبرر الكلام اليوم عن هارموني سابق بين إنتاج واستهلاك الموسيقى الشعبية. إن الناس يعملون الجلبة لما سينالونه على أية حال». (نفسه: ص٣١٠)

بالنسبة لأولئك الناس، يسير الإنتاج المعير يدًا بيد مع الاستهلاك المعير. الفردية المزيفة تخلصهم من الجهد الذي يبذلونه في تلقي رواية أصيلة في وقت فراغهم الثمين. كل من هاتين العمليتين تتضمن الذهول وعدم التركيز التي تحدد الاستماع النكوصي. المظهر الأخير من نظرية أدورنو الذي نحتاج النظر إليه يتعلق بزعمه أن الظواهر الثقافية كالموسيقى الشعبية تعمل على أنها شكل من السمنت الاجتماعي، مكيفة الناس تبعًا لواقع الحياة التي يعيشونها. ويبدو أن أدورنو يرى أن أغلب الناس في المجتمعات الرأسمالية يعيشون حياة محدودة ومفتقرة وغير سعيدة. ومن وقت لآخر يصبحون واعين لهذا.

أو يجعلون واعين لهذا إن الموسيقى الشعبية والأفلام لا تعمل في الحقيقة على إنكار هذا الوعي، ولكنهم يعملون على مصالحة الناس مع قدرهم. الأوهام والسعادة والحلول والتكيف مما تقدمه الموسيقى الشعبية والأفلام كي تجعل الناس يدركون الدرجة الكبيرة التي تفتقد بها حياتهم الحقيقية لهذه الخواص، وإلى أي درجة كبيرة تبقى غير محققة وغير مشبعة. على أية حال يستمر الناس متكيفين لأحوالهم الحياتية مادام «العمل الحقيقي للموسيقى العاطفية يكمن بالأحرى في التحرير المؤقت الذي يمنح للوعي الذي افتقد المرء تحققه.. لقد غدت

الموسيقى الانفعالية تمثل صورة الأم التي تقول، تعال وابك يا صغيري. إنها عملية تطهير للجماهير، لكنها التطهير الذي يضعهم بحزم شديد في الصف.. الموسيقى التي تسمح لمستمعيها بالاعتراف ببؤسهم الذي يروضهم، من خلال هذا التحرر ليعيشوا في تبعيتهم الاجتماعية.» (نفسه؛ ص٢١٣- ٢١٤)

قد نتساءل فيما إذا ما يزال الناس مذهولين وغير منتبهين عندما يجعلونهم يعرفون بؤس حياتهم من خلال وسيلة الموسيقى الشعبية. وقد نرغب في سؤال أحد ما يحكم في الخاصية الشعورية والثقافية لحيوات الناس الآخرين بهذه الطريقة، ولكننا نستطيع على الأقل أن نرى كيف أن أدورنو يفهم الموسيقى الشعبية على أنها نوع من السمنت الاجتماعي. إن تسلياتها وتطهيراتها تمكن الناس من أن يخضعوا أنفسهم للواقع الحياتي القاسي وغير المقنع في المجتمع الرأسمالي. الأغنية الشعبية والفلم الهوليودي يثنيان الناس عن مقاومة النظام الرأسمالي ومن المحاولة لبناء مجتمع بديل قد يكون فيه الأفراد أحرارًا وسعداء ومقتنعين.

نظرية أدورنو عن الموسيقى الشعبية والكاديلاك والدو-ووب

حاول جندرون في مقالة ذات فائدة كبيرة عنوانها «ثيودور أدورنو يقابل الكاديلاك (١٩٨٦) أن يقيّم نظرية أدورنو عن الموسيقى الشعبية مطبقًا ذلك على مثال لموسيقى الدو-ووب. وفي عمله ذاك يقدم تقييمًا نقديًا لنظرية أدورنو. الكاديلاك المذكور في عنوان المقال هو إشارة لكل من السيارة وفرقة الدو-ووب.

يستخدم جندرون في الحقيقة مثال إنتاج السيارة من أجل توضيح ما الذي يقصده أدورنو في محاولته للبرهنة بأن الرأسمالية تعمل على معايرة السلع. تتضمن المعايرة تبادلاً داخليًا للأجزاء سوية مع الفردية المزيفة. وطبقًا للمعايرة فإن الأجزاء من الصنف ذاته من الممكن تبديلها ببعضها البعض بينما استخدام الأسلوب أو الفردية المزيفة- مثل إضافة زعنفة الذيل للكاديلاك تميز السيارات الواحدة عن الأخرى، وتخفي حقيقة حدوث المعايرة. وتبعًا إلى جندرون فإن أدورنو يبرهن أن ما هو صحيح عن السيارات هو صحيح عن الموسيقى الشعبية أيضًا. كل منهما متميز بجوهر ومظهر، الجوهر خاضع للمعايرة، والمظهر خاضع للفردية المزيفة. عملية المعايرة محددة بالحياة التي على الناس أن يحيوها في المجتمعات الرأسمالية والحالة المتدنية للموسيقى الشعبية حينما تقارن بالكلاسيكية والطليعية. ويشير جندرون

أيضًا أن معايرة الموسيقى الشعبية، حسب وجهة نظر أدورنو، تحدث تعاقبيًا (أي على مدى الزمن كما تقتضي معايير الموسيقى الشعبية). إضافة إلى أنها تحدث تزامنيًا (المعايير التي تنطبق على أي نقطة محددة في الزمن).

يستخدم جندرون مثالاً عن الدو-ووب، إضافة إلى أنواع أخرى من الموسيقى الشعبية. ليقيم نظرية أدورنو نقديًا. إنه لا يرفض نظرية أدورنو كليًا. فمثلاً، يقترح أن المعايرة الصناعية ميزة مهمة للموسيقى الشعبية. ولا بد أن تؤخذ على محمل الجد في أي تقييم سياسي للنمط (١٩٨٦: ص٢٥). ويناقش أيضًا أن نظرية أدورنو لها الإمكانية بأن تدمج الاقتصاد السياسي مع الرؤى السيميولوجية، وأيضًا توجه نقدًا للكلام عن أن المستهلكين بإمكانهم أن يستخلصوا من الثقافة الشعبية أي معانٍ وتفسيرات يرغبون فيها (نفسه؛ ص٣٤-٣٥). وعلى أية حال يرى أن أدورنو قد ذهب بعيدًا في مزاعمه عن المعايرة. ويستخدم المثال عن الدو-ووب ليطور نقده. يعرّف جندرون الدو-ووب كمايلي:

«فرقة ذات أسلوب صوتي، تمتد جذورها إلى تراث الرباعية الإنجيلية السوداء، التي ظهرت في زوايا شوارع المدينة الداخلية في الخمسينات وأسست حضورًا متميزًا على خرائط الموسيقى بين ١٩٥٥ و ١٩٥٩. وميزتها الأكثر اختلافًا هي استخدام الخلفية الصوتية كي تأخذ دور المصاحبة الآلية، ودور الاستجابة، المناداة التينورية العالية أو الفاليستو للمغني الأول. وطبقًا لذلك تبدع الأصوات الخلفية هارموني وإيقاع طباقي ثانوي من خلال مقاطع صوتية لا معنى لها مثل «شوو-دوو- بي- دوو»، «أوو- واا، أوو- واا» «شاا- نا- نا»، وهكذا».

(نفسه:ص٢٤)

ويرى جندرون أن هذه الموسيقى قد تغيرت تعاقبيًا وتزامنيًا. ففي الأول لأنها اعتمدت على نماذج الأغنية القديمة إما لتن بان الي او الإيقاع والأحزان، والثاني بسبب التشابه القريب بين أغاني الدو-ووب والتبادل الداخلي بين أجزائها. مثال ذل المقايضة ل «الشو- بي- دوس» لإحدى الأغاني مع ال «دم- دم- دي- دمز» لأخرى.

إحدى المصاعب في عمل أدورنو، كما يرى جندرون، يقع في فشله في التمييز بين الأعمال الفنية النفعية مثل السيارات و الكاديلاك، والأعمال الفنية النصية كالموسيقى الشعبية وفرقة الدو-ووب على أنها تشبه الكاديلاك. إن استخدام الاختراعات التقنية في إنتاج أعمال فنية

عادة ما يعزز عملية المعايرة مادام بإمكانها زيادة المدى الذي يمكن فيه لأجزاء، دعنا نقول، نمط معين من السيارات أن تبدل بأجزاء أخرى. على أية حال، مع الأعمال الفنية النصية بإمكان المستجدات التقنية التمييز بين الفرق الشعبية والأساليب الموسيقية– مثال ذلك استخدام فرقة البيتلز تقنيات الشريط التجريبية – مما لايجعلهم متشابهين. (نفسه؛ ص٢٦). وكذلك فإن إنتاج الأعمال الفنية النصية متميز من خلال أن ماهو منتج في الأساس هو مادة منفردة «شاملة»، الأغنية أو سلسلة من الأغاني، وليس سلعة من الممكن أن يعاد إنتاجها بكميات كبيرة تقنيات خطية تجميعية. فما أنتج هو أغنية خاصة منفردة في استوديو تسجيل من قبل مجموعة مغنين وموسيقيين ومهندسين وما إلى ذلك. إنها تصبح نفعية فقط حين تنتج أو يعاد إنتاجها بأعداد كبيرة على أنها شريط مسجل. إن الأعمال الفنية النصية منها والنفعية هي نتيجة عمليات مختلفة من الإنتاج. لذلك فالموسيقى مثل أكثر الثقافة الشعبية، لا يمكن أن تعامل على أنها منتج تجاري.

الأعمال الفنية والنفعية والنصية، كما يستمر جندرون في الملاحظة، كلها موضوع لمختلف أنواع الاستهلاك. لو أن الأعمال الفنية النفعية قد أقتنيت و وجدت مفيدة فإنها سوف تقتنى ثانية حين الطلب. وهذا صحيح للسلع، كالسيارات، التي تباع نسبيًا على نحو محدود. ولكن لو أن عملاً فنيًا نصيًا مثل الشريط المسجل قد بيع ونجح، فلا يعني هذا أنه هو نفسه سوف يباع ثانية مهما يكن انطباعك عن هذا الكتاب، فمن غير المحتمل أن تخرج لتشتري نسخة أخرى. ما الذي من الممكن أن تفعله، بأية حال، هو أن تشتري نوعًا مشابهًا للكتاب (إن وجدت واحدًا). إن أحببت الدو–ووب فقد تشتري أمثلة مختلفة من الأسلوب. ولكن لا تشتري الشريط ذاته مرتين. هذه واحدة من الأسباب لظهور «الأجناس» في الثقافة الشعبية وأهميتها في تنظيم المتعة. هذا يعني أن، على الرغم مما يطرحه أدورنو، فإن الأغاني الشعبية تعلن فرديتها (فهذه الأغنية، وهذا المثال للدو–ووب وليس غيره) و أيضًا تبادليتها (إذا أحببتَ هذه الأغنية، هذا النموذج للدو–ووب فهذا يعني أنك قد تحب نماذج أخرى من الأسلوب ذاته أو الجنس ذاته).

بهذا المعنى، قد نعد المعايرة ليست فقط تعبيرًا عن الصرامة بل أيضًا للمتعة. (نفسه؛ ص٢٩). إن المتعة التي ينالها الناس من الموسيقى الشعبية تأتي كثيرًا من وعيهم للمعايرة مثلما تأتي من أي اختلاف مدرك أو فردية توعز لأي أغنية معينة.

ويوجه جندرون انتقاده كذلك لفكرة أدورنو عن المعايرة التعاقبية لأنها تتضمن

أن أساليب الموسيقى الشعبية لا تتغير أبداً. إنه يقترح، بالطبع، أنها تتغير بالتأكيد. وعودة إلى التمييز بين الجوهر والمظهر يقدم هذه الفكرة: يقترب أدورنو من الموسيقى الشعبية من وجهة النظر الغربية للموسيقى الكلاسيكية»: لو أننا نظرنا إلى الموسيقى الشعبية من خلال تقاليدها. فالخط بين الجوهر والمظهر سوف يرتسم باختلاف تام» (نفسه:ص٣٠). بالنسبة للموسيقى الكلاسيكية الغربية، تنال الأغاني الحصة ذاتها من الجوهر الموسيقي لو أنها تقاسمت الألحان ذاتها والهارموني وتواليات التآلف النغمي ذاته، بينما الصوت و«الإحساس» والتضمينات للأغنية تشكل مظهرها. على أية حال ليس ثمة سبب للافتراض أن هذه الكينونية لها علاقة وثيقة بالموضوع. ولا حاجة بها لأن تكون منغلقة عن التغيرات. «ركزت الموسيقى الكلاسيكية الغربية على اللحن والهارموني، بينما الموسيقى الشعبية المعاصرة تركز على الجرس الصوتي والتضمين»، وجوهر تضمينات الدو-ووب هي «الثقافة الشعبية لمراهقي الخمسينات وزوايا الشارع المديني» (نفسه: ص٣١). إن مما لا شك فيه وضوح ما يشكل الجوهر والمظهر للأعمال الفنية النصية: وقد تختلف راديكاليًا عن مختلف الأنماط الموسيقية.

وهذا قد يؤدي إلى خطوة أبعد لأن جندرون يناقش المدى الذي من الممكن أن تطبق فيه مصطلحات الجوهر والمظهر على الموسيقى الشعبية. إنه يفعل ذلك على أساس السرعة التي تتغير وفقها أساليب الموسيقى الشعبية:

«إن التحولات الراسخة في الأجناس الموسيقية تشكل على الأقل شاهدًا بديهيًا بأن تحولات مهمة تحدث في تاريخ الموسيقى الشعبية كان الناس قد استمعوا قبل الروكن رول، إلى موسيقى الرجتيم والدكسيلاند والسوينغ والكرونئغ والبيبوب والرذم والبلوز وغيرها كثير. ومهما كانت تشابهات هذه الأساليب الهارمونية واللحنية فإنها اختلفت موضوعيًا في الجرس الصوتيّ والإثارة والتضمين والتعبير. مع مجيء الروكن رول، تسارعت خطوات التغيير. فالسنوات الثلاثون لفترة الروك قد شهدت مجيء وذهاب الدو-ووب والروكابيلي وصوت فريق البنت وموسيقى الموج والغزو البريطاني والروك السايكدلك (التخدير) والمعدن الثقيل والبانك، لو سمينا القليل منها فقط. بينما قد يقال أن هذه مجرد تقليعات، ولذلك تعد التغييرات فيها سطحية، ولكن مثل هذا النوع من الرد يفشل في الوصول إلى الاختلافات المهمة الملحوظة من قبل بين الأعمال الفنية النصية والنغمية.

ففي الأخيرة من الممكن أن تتغير التقليعة وتبقى الميكانيكية ذاتها موجودة.

أما في النص، فليس ثمة ميكانيكية لتمييزها عن التقليعة، لأن النص هو كله للأسلوب أو كله للتقليعة».

(نفسه ص ٢٢).

إن فكرة أدورنو عن المعايرة التعاقبية تعاني من الصعوبات في معالجة إشارة من هذا النوع. وكما يشير جندرون، بالنسبة لأدورنو من المحتمل أن يعد ذلك دليلاً على الاستمرارية أكثر مما هو دليل تغيير، عن كيفية أن المعايرة الحتمية للموسيقى الشعبية قد غلفت بأناقة بأسلوب جديد عابر. ولكن كما يستمر جندرون في الملاحظة، فإن هذه الاستجابة تفشل في تقييم كيف أن من الصعب تعريف الجوهر المعير من الموسيقى الشعبية دون الاعتماد على تقليعاتها المتحولة وأجناسها. ولتقديم الأخيرة في تحليل يطلق اعتبارات الصوت والسياق والمتعة والاستخدام والتاريخ.

تقييم نقدي لمدرسة فرانكفورت:

لقد أفردت مدرسة فرانكفورت عموماً بفشلين محددين: أولاً فشلها في العثور على إثبات أكيد لنظرياتها؛ وثانياً اللغة الغامضة والصعبة التي عبرت بها عن آرائها. ومما استخلصته من آراء أدورنو من الواضح أنه قليلاً ما حاول القيام بإسناد مزاعمه تجريبياً مثال ذلك مناقشته بخصوص المستمع النكوصي ليس فيها ما يدل على وجود المستمعين الحقيقيين. بل إنها تعتمد على موضوع مستنتج معرّف من قبل نظريته. لذلك تتعزز آراؤه من خلال تحليله لأن ليس ثمة طريقة من الممكن أن تعارض بها بوساطة الدليل التجريبي. ولربما تكون قضية أدورنو بأن المستمعين الحقيقيين الذين في حالة نكوص حتى الآن، قد أصبحوا «صبيانيين»، مما يجعل آراءهم لا تستحق الاهتمام. على أية حال، فحتى تحليله لصناعة الثقافة مبني على مميزات منتجاتها كما يفهمها، وليس مبنياً على أساس تحليل تجريبي لها بوصفها نموذجاً تاريخياً للإنتاج الصناعي (مردوخ وغولدنغ: ١٩٧٧: ص١٨-١٩).

والدفاع ذاته يمكن أن يرفع ضد النقد بأن أفكار المدرسة تنقل بلغة غامضة وصعبة المنال. إن مجتمعاً تهيمن عليه وثنية السلعة وقيمة التبادل وصناعة الثقافة، والذي فيه تكون اللغة المتداولة فاسدة أيضاً، لا يمكن أن يوصف إلا بلغة تقاوم الوثنية والأيديولوجيا والسوق. فمن أجل هذه المهمة، لا تنجح إلا اللغة الصعبة. لذلك من المستحيل وصف الثقافة الشعبية بمفرداتها. لا بد لها من أن توصف بلغة النظرية التي تحمي نفسها من التلوث من خلال غموضها. ومن أجل هذا السبب أيضاً يدعم قضية الموسيقى الطليعية لأنها، في رفض الشعبية والمعايرة والصعوبة، ترفض الوثنية السلعية وقيمة التبادل وصناعة الثقافة. وفي الواقع، ليس

كل عمل مدرسة فرانكفورت بهذه الصعوبة والغموض. من المؤكد، أن مقالة أدورنو الشهيرة عن الموسيقى الشعبية (١٩٩١) ليست صعبة القراءة، إلا حيث تناقش النظرية الموسيقية. لكن الطبيعة المستغلقة تقريباً للكثير من كتابات المدرسة لا بد أن توضع على حدة بعيداً عن الخبير والمتهور.

هذا الرفض للوضوح الأسلوبي قد ربط إلى فكرة المدرسة عن دور النظرية. إن أفكار مدرسة فرانكفورت، التي يطلق عليها أحياناً النظرية النقدية، تؤكد أن النظرية نوع من مقاومة النوازع التجارية للإنتاج الرأسمالي والتمسك الأيديولوجي بالوثنية السلعية. ولكنها من الممكن أن تعمل فقط من خلال الطريقة التي تعمل بها الموسيقى الطليعية لو أنها رفضت التجريبية التي تتطلب أن تؤسس النظريات على نوع من الدلالة، وتحمي نفسها خلف لغة غامضة وصعبة. إن نظرية المدرسة واللغة يسمحان لها أن تقف بعيداً وتنتقد العالم الرأسمالي «ذو البعد الواحد» فكرياً وثقافياً. على أية حال هذا الموقف ممكن فقط لو أن النظرية صحيحة. ولكن هل هي كذلك؟

كي نطور نقداً لنظريات المدرسة، علينا العودة أولاً إلى مشكلة النخبوية. تصف النخبوية الهدف الذي يحدده أدورنو لنظرية النقدية والموسيقى الطليعية. إن النخبة والمتنورين أقلية، ومن خلال توليهم ممارساتهم الفكرية والثقافية، من الممكن أن يعزلوا أنفسهم عن النشاطات المتدنية للجماهير وبذلك يقاومون سلطة صناعة الثقافة. تصف النخبوية الطريقة التي يفترضها أدورنو بأن الأنواع الأخرى من الموسيقى من الممكن الحكم بشأنها وفقاً لمعرفة صلاحيتها من خلال معايير الموسيقى الكلاسيكية الغربية. وهذا واضح عبر تشخيصاته للمستمع النكوصي. المعايير التي يستخدمها أدورنو للتمييز بين الثقافات ممثلة بفهمه للقيم الشاملة للموسيقى الكلاسيكية والطليعية. إنها (أي المعايير) مستخلصة من موقع المثقف النخبوي. ومن هذا المنطلق، علينا تقدير تعليقه التالي: «إن التجربة الفنية الواعية وكاملة التركيز ممكنة فقط لأولئك الذين لا يعيشون حياتهم بتوتر مما يقتضي أن يريدوا في أوقات راحتهم أن يستريحوا من الملل والجهد بين الحين والآخر» (١٩٩٠: ص ٣١٠). إن الفن لا يمكن أن يقيم على نحو صحيح إلا من قبل نخبة مميزة، وهي نخبة مميزة إما لأن أفرادها غير مضطرين للعمل، أو لأن عملهم مثير جداً وممتع، ولكنه لا يجلب أبداً التوتر الجسدي. وتواجه النخبوية دائماً المشاكل عندما تشتغل بالتحليل الثقافي والاجتماعي لأن المعايير التي تؤسس عليها نفسها تتحول لتكون عشوائية وليست موضوعية، انعكاس للموقع الاجتماعي لجماعيع معينة وليس لقيم شاملة.

(بورديو :١٩٨٤:ص١١-٥٧).

وكما رأينا، يناقش أدورنو أن إنتاج واستهلاك الثقافة في المجتمعات الرأسمالية من المحتم أن يكون ذا معايير. وعمومًا، فإن هذا لا يغفل الاختلافات بين الأعمال الفنية النصية والنفعية، كما يرى جندرون، بل يفشل في فهم كيف يتم تعبير الثقافة، ويضمن ذلك أنواع من الثقافة النخبوية مثل الموسيقى الكلاسيكية والأشكال الفنية قبل الثورة الصناعية كالموسيقى التراثية الشعبية. إن بعض عناصر المعايرة مطلوبة كي يتم عبرها التواصل. إن ظهور معايير الثقافة الشعبية، كالموسيقى والأفلام، ليس من الضروري أن تكون من منتجات أعمال الصناعة الثقافية بل هي متأتية من علاقة غير متكافئة بين المنتجين والمستهلكين للثقافة الشعبية. لو أن صناعة الثقافة بهذه القوة لماذا تجد من الصعوبة أن تقرر من أين يأتي نجاح الشريط القادم أو الفلم؟

قد يكون من الجيد أن تكون الثقافة الشعبية شعبية بسبب المتع التي يستخلصها مستهلكوها من معياريتها. إن وجود الأجناس، مثلاً، من المحتمل أن يكون تبعًا لتوقعات الجمهور حول تنظيم المتعة وفقًا لسلطة صناعة الثقافة. إن الأجناس تنتج وفقًا لمبدأ الفائدة والسوق وتوفير ما تآلف الجمهور عليه، على الرغم من أن ذلك لا يتم بطرق متوقعة. إن السوق المربح للأجناس يقابل بإنتاج يوازن المعايرة والدهشة، وليس المعايرة والفردية-المزيفة. قد يكشف لنا التحليل التاريخي أن التغيرات في أمزجة الجمهور كانت السبب الرئيس في التغيرات في أنواع الأفلام. وكما اقترح جندرون، فقد يكون من غير الممكن تطبيق تمييز الجوهر-المظهر على الموسيقى الشعبية. جوهر أنواع الأفلام يحتوي على خليط من التوقع والدهشة وهذا هو ما مدرك في أسلوب الفيلم. في كل ذلك، تساعد الأنواع أو الأجناس الجماهير على تخصيص ما يودون رؤيته أو يسمعونه وما لا يودونه. الأجناس المستقلة، وتلك التي تتضمن أشكالاً مثل أفلام الفن، هي شعبية مع جمهورها إلى المدى الذي ترتبط فيه الثيمات المعيارية والأيقونية مع التنويعات والاندهاشات ضمن سرد مفهوم. لو أن هذا الخط العام للأجناس مقبول على الإطلاق فإنه يشير إلى أن الأجناس أكثر عرضة للتغيير مما يضمن ذلك أدورنو ما دامت تتعلق وتكون نتيجة لظروف تاريخية محددة.

أحد النقاط الرئيسة للارتباط التي تطرحها نظرية أدورنو هي وجهة نظره عن الجمهور الذي يستهلك منتجات صناعة الثقافة. وأظهرت الدراسات كيف أن جمهور الثقافة الشعبية هو أكثر تمييزًا ونقدًا في ما يستهلكه من نظريات الثقافة الجماهيرية أو ما تسمح به صناعة الثقافة. ويظهر الجمهور قادرًا على

الانشغال في التأويلات الفعالة لما يستهلكه وهذا ما لم يصفه أدورنو بدقة في فكرته عن المستمع النكوصي. من الواضح أن الجمهور دونما شك ذو سلطة مثل المصانع التي تنتج الثقافة الشعبية، ولكن هذا ليس سببًا لأن نفهمهم، كما يفعل أدورنو، بأنهم «أفيون الثقافة».

هذه المشكلة مركبة بوضوح من قبل نخبوية أدورنو. في مناقشة مودلسكي عن الذكورة والأنوثة في التمييز بين الثقافة الرفيعة والجماهيرية، ثمة إشارة أن اللامساواة الاجتماعية بين الذكورة والأنوثة يعاد إنتاجها في التمييز بين الثقافة الرفيعة والجماهيرية، حيث يتم ربط الأولى بالفعالية والإنتاج والفكر، والثانية مع السلبية والاستهلاك والانفعال. والشيء ذاته نجده لدى أدورنو في عمله. مشيرًا إلى مرجعياته كأنها «الفتاة التي خلف المنضدة»، أو «الفتاة التي جل ما ترغب فيه أن هي وصديقها «يبدوان بخير»» (١٩٩١ص٣٥). على أية حال، من الممكن أيضًا أن نجد في عمل أدورنو نوعًا مشابهًا للتمييز الكهنوتي حيث يتحول البالغين إلى صغار بوساطة صناعة الثقافة. والدليل موجود في استخدامه لمجاز الصبيانية لتمييز المستمع النكوصي والاستماع النكوصي. وفي حالته تنتج الصبيانية من استهلاك منتجات صناعة الثقافة. ولكن فكرة الصبيانية لا تفشل فقط في أن تنقل بدقة ما الذي يفعله البالغون عندما يستهلكون الثقافة الشعبية، بل إنها لا تصف حتى استهلاك الثقافة الشعبية من قبل الأطفال. هذا المجاز، من الممكن مناقشته، على أنه شكل من الوثنية التصورية التي تخفي حقيقة أن التصور للاستماع النكوصي يفتقد للأساس التجريبي.

وعلى الغرار ذاته توجد الصعوبات ذاتها في محاولة مدرسة فرانكفورت للحصول على تمييز بين الحاجات الصحيحة والمزيفة، بين الحاجات المزيفة لبضائع الثقافة الشعبية المفروضة والتي تقابل من قبل صناعة الثقافة، والحاجات الصحيحة أو الحقيقية نحو الحرية والسعادة واليوتوبيا المقهورة من قبل صناعة الثقافة. هذا النقاش قريب جدًا من كتابات ماركوز. ولكن كما رأينا، يناقش أدورنو أن «الإشباع البديل الذي تعده صناعة الثقافة للناس يخدعهم من خلال السعادة ذاتها التي تشئها بصورة خادعة.. إنها تعترض سبيل التطور للأفراد المستقلين بذواتهم الذين يحكمون ويقررون أمورهم بوعي» (١٩٩١: ص٩٢).

ثمة مشكلتان مرتبطتان بهذا: كيف يكون من الممكن التمييز بين الحاجات الصحيحة والمزيفة؟ وكيف يتم التعرف على الحاجات الصحيحة؟ لماذا يجب أن

توصف الحاجة إلى سلعة استهلاكية مثل الغسالة الكهربائية بأنها حاجة مزيفة؟ مبدأيًا، تجعل الغسالة الكهربائية من العمل المنزلي الممل أكثر سهولة. ولذلك قد تكون الحاجة إليها حقيقية جدًا. وقد يحتاج الناس إلى إشباع ثقافي ذاتي، ولكنهم بحاجة إلى غسل الملابس أيضًا. والشيء ذاته، فقد استثمرت السلع الاستهلاكية بأهمية أكثر مما هي في حقيقتها. وما قد يبدو إشارة إلى انحطاط ثقافي من وجهة نظر ما، قد يبدو من وجهة نظر أخرى مجرد طريقة أكثر إتقانًا في عمل شيء ضروري. وكما أصر غولدثروب. ربما يكون ماركوز والمفكرون من أمثاله بحاجة للتذكير بأن «الغسالة الكهربية هي غسالة الكهربائية هي غسالة الكهربائية». (١٩٦٩؛ ص ١٨٤). ويستمرون في المزاج ذاته.

«ليس من الواضح لنا لماذا يجب أن تعد استجاباتنا إزاء الأدوات المنزلية المريحة اللائقة، وحتى إزاء الحاجات الترفيهية مثل أجهزة التلفزيون والسيارات، بأنها تعلن عن قوة الحاجات المزيفة؛ عن حاجات مفروضة على الفرد من قبل التأثيرات الاجتماعية الخاصة في كبحه [ماركوز : ١٩٧٢؛ ص ٥]. كذلك من الممكن عد أسباب المتع والامتلاك التي يجاهد من أجلها الأزواج في عينتنا على أنها تمثل شيئًا يشبه الأساس المادي الأقل التي قد يستطيعون هم وأطفالهم تطوير أسلوب في الحياة أكثر تميزًا، ذو مدى أوسع من الاختيارات، أكثر مما هو ممكن هنا لدى جماهير قوة العمل اليدوي».

(نفسه ؛ ص ١٨٣ - ١٨٤).

في هذا السيناريو، ينظر للحاجات الصحيحة أنها مجردة، خارج التاريخ ومظاهر يوتوبية للطبيعة البشرية، وهي مع ذاك توضع في ظروف دقيقة وتاريخية واجتماعية. هذا يعني أن المحاولة للتمييز بين الحاجات المزيفة والصحيحة بالطريقة التي لها مسند تجريبي ليس لها أية قيمة. وكذلك، فالصعوبات المتضمنة في المحاولة في تعريف الحاجات الصحيحة بمصطلحات خارج التاريخ نادرًا ما تطرح. كيف يمكن أن تعرف الحاجات دون الرجوع إلى تعريفها الاجتماعي والتحول التاريخي والإشباع العملي (أو اللاإشباع)؟ سيبدو من الصعب جدًا تعريف الحاجات بطرق لا تشير إلى خواصها التاريخية والاجتماعية والثقافية. وحتى لو أن الحاجات قد حسمت عمومًا بأسلوب ما، فعليها أن تبنى اجتماعيًا من أجل أن تشبع أو من أجل إشباعها كي تعرّف لهذه الأسباب وغيرها، من الصعب أن نجد، في مدرسة فرانكفورت، الأسس التصورية التي يبنى عليها التحليل السوسيولوجي للثقافة الشعبية.

ويهدف والتر بنيامين إلى تقييم تأثيرات الإنتاج الواسع والاستهلاك، وتأثرات التقنية الحديثة على حالة العمل الفني، بالإضافة إلى تورطاتها إزاء الأشكال المعاصرة للفن الشعبي أو الثقافة الشعبية. يناقش بنيامين أن العمل الفني، وفقًا لانغماره الأصيل في الشعائر الدينية والاحتفالات، يكتسب نوعًا من «التميز» يكون شاهدًا على سلطته وتفرده، انفراده في الزمان والمكان. ولأن العمل الفني قد وضع . في مركز الممارسات الدينية التي تشرّع ثقافيًا وتكشف اجتماعيًا النظام المهيمن، فقد حصل، عبر هذه الوظيفة الطقسية، على التميز المصاحب للدين.

ولأن الفن ضمن هذا النسيج التراثي، فبإمكانه أن يسترد تميزه مستقلاً عن دوره الطقسي في الاحتفالات الدينية. وقد سرّعت هذه العملية بالتغييرات التي صاحبت النهضة التي وسعت من دنيوية العمل الفني وموضوعه. وقد بدأت بؤرة التركيز الفني بالتحول من الموضوعات الدينية إلى موضوعات دنيوية. لقد أسست النهضة للنضال من أجل الاستقلال الذاتي للفن. وتعلق هذا النضـال بالأفكار بأن العمل الفني متفرد حسب نظامه هو، دون اعتبار لأية تقييمات دينية. وأن تكون فنانًا كان يعني نداءً باطنيًا متفردًا، تقوده رؤيا متميزة في حقائق الوجود البشري، نوع من المعرفة السامية الموجودة في تميز العمل الفني.

والملاحظة هنا، بالنسبة لبنيامين، أن ذلك يجب أن لا ينظر إليه عبر أسلوب سلبي. العمل الفني القابل للتناسل لم يفقد فقط تميزه واستقلاله الذاتي، بل أصبح متيسر لمزيد من الناس . القيمة الطقسية للعمل الفني أبدلت بقيمة عرضه. فلا يعرض لنا الفيلم والصور الفوتوغرافية فقط أشياء ربما لم نرها أبدًا من قبل أو أدركنا وجودها (نفسه: ص ٢٣٦) ولكن أيضًا يغيران الشروط التي يستقبل بها الناس هذه الأشياء « التناسل الميكانيكي للفن يغير رد الفعل للجماهير إزاء الفن . (نفسه : ص ٢٦٢) في السماح بالمشاركة في استقباله وتقييمه. وهذا لأن الفنون الشعبية متيسرة أكثر للكثير من الناس وتفسح لتقييمهم النقدي. مثال ذلك:

«إن الرسم ليس في موضع تقديم موضوع للتجربة المشتركة معًا، مثلما هو الحال مع فن العمارة على مدى الأزمنة والقصيدة الملحمية في الماضي وكذلك السينما اليوم. وعلى الرغم من أن هذا الظرف لابد أن لا يقود إلى استنتاجات حول الدور الاجتماعي للرسم، فإنه يمثل تهديدًا حالما يتواجه الرسم.. مباشرة بالجماهير. ففي كنائس ومعابد القرون الوسطى وفي القصور الأميرية حتى نهاية القرن الثامن عشر، لم يحدث الاستقبال الجماعي للرسوم معًا، بل فقط بين أوساط الطبقة العليا والطبقة الكهنوتية. التغير

الذي حصل هو تعبير عن الصراع الخاص الذي تورط به الرسم بوساطة التناسل الميكانيكي للرسوم. على الرغم من أن الرسم بدأ يعرض في قاعات وصالونات، فلم يكن ثمة من سبيل للجماهير في أن تنظم وتتحكم بنفسها في استقبالها للرسم. لذلك فالجمهور نفسه الذي يستجيب بأسلوب تقدمي تجاه فيلم غرائبي، نجده يوشك أن يستجيب بأسلوب رجعي للسريالية».

(نفسه : ص ٢٣٧).

بالتضاد مع الرسم يكون الفيلم الصوتي «هائلاً» في (إدراك الواقع)، وفي منح الجماهير الفرصة في تقييم ما أدركه. وطبقاً إلى ذلك، يلاحظ بنيامين:

«من الممكن تحليل موضوعات السلوك التي تظهر في السينما بدقة أكثر من خلال وجهات أكثر مما هو حاصل في الرسم أو على المسرح.. فمن ناحية، يوسع الفيلم استيعابنا للضرورات التي تقود حياتنا، ومن الناحية الأخرى يتمكن من أن يؤكد لنا وجود حقل كبير وغير متوقع للفعل.. فمع اللقطة القريبة يتسع المكان، ومع التحريك البطيء تمتد الحركة.. دعونا نقارن الشاشة التي يعرض عليها الفيلم مع جنفاص الرسم. يدعو الرسم المراقب للتأمل؛ وأمامه يمكن للمراقب أن يترك نفسه لتداعياته أما أمام الهيكل السينمائي فلا يستطيع ذلك. فما أن تمسك عينه بالمشهد حتى تكون قد تغيرت ولا يمكن أن تؤسر.. إن الجماهير تمثل الرحم الذي يظهر منه كل السلوك التقليدي نحو العمل الفني في شكل جديد اليوم. تحولت الكمية إلى نوعية. إن الجمهور المتزايد للمشتركين قد أنتج تغيراً في صيغة الاشتراك».

(نفسه :ص٢٣٧ - ٢٣٨-٢٤٠ -٢٤١)

لذلك يلح بنيامين على الديمقراطية والاشتراك دون التحكم والحسم القمعي للثقافة الشعبية المعاصرة. هذا الموقف، على الرغم من أصالته اللافتة للنظر، ليس خالياً من المشكلات هو نفسه، وهي تتضمن العلاقة بين السلطة والفنون الشعبية الجديدة فضلاً عن التفاؤل التكنولوجي المبالغ فيه لكن اهتمامي هنا لا ينصب في كتابه تقييم مفصل عن مقالة بنيامين. بل إنني وددت عرض تقييم نقدي لعمل مدرسة فرانكفورت لأوضح الهامش النقدي لتحليل بنيامين عن «العمل الفني في عصر التناسل الميكانيكي».

❖ هـذا البـحـث هـو الفصل الثاني من كتاب:

D.Strinati, The Pu Pu Lar Gulture.

.The Frank Furt School and the culture Industry الفصل الثاني هو:

عبد السلام عيون السّود
قليلٌ بشعره - غنيٌّ بإشاراته

محمد علاء الدين عبد المولى (*)

إذا كان الشاعر عبد السلام عيون السود مات وهو في الثانية والثلاثين من عمره، وكان معظم ما كتبه لا يتجاوز (١٥٠) بيتاً خلال عقد واحد من الزمن هو عمر كتابته للشعر، فهل يمكن أن ننظر إلى شعره على أنه يمثل تجربة شعرية؟ فنحن نجد أنفسنا أمام شعر قليل لا يشبع رغبة الدارس أو الناقد في البحث والتحليل، مما يدفع بنا لطرح مثل هذا التساؤل حقاً. خاصة وأن شعره ينبئنا بشخصيته الصامتة التي تميل للانزواء والانسحاب من العالم الخارجي إلى الذات عميقاً في داخله، بحيث لا وقت لديه لينشغل حتى بكتابة قصيدة!.

(*) محمد علاء الدين عبد المولى: شاعر وناقد من سورية.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

ولم يكن الشعر عنده هاجسًا كتابيًا نصيًا بقدر ما كان هاجسًا حياتيًا لا تحيط به اللغة، بل إننا نتلمس من أبياته القليلة أن له أفقًا داخليًا غنيًا لم تتوفر له اللغة التي توائمه وتؤسسه عبر النص المكتوب. لذلك وفّر على نفسه استخدام اللغة واكتفى بأن يحيا الشعر كتجربة غير مرئيّة، كنزوع داخليّ يصطدم دائمًا بالواقع ولا يجرؤ على التمظهر أو الخروج، أو بتعبير أدق: لا يشاء له الخروج.

وثمة ما أراه يشكل مفارقةً لدى هذا الشاعر. إذ إنه دائمًا مسكون بهاجس الموت والفناء والغياب والرحيل، ولكن كذلك الإحساس لم يولد لديه رغبة في الدخول مع الموت في صراع عبر بياض الصفحات. أي أن الموت لم يخلّف عنده ردّة فعل تجابه الفناء بالإبداع. إذ إنّ من طبيعة علاقة الفنان بالموت إشهارُ فعل الكتابة كسلاح يهزم الموت أو يؤجل استبداده. وكأن عبد السلام استسلم للغياب الجسدي بأن مارس تغييبًا لشعره هو الآخر. فلماذا لم يستثمر هذا الشاعر ما لديه من قدرات وطاقات من أجل الانتصار على الموت؟ خاصة وأنه يمتلك من خلال ما يبين هذا القليل من شعره أن طاقاته كامنة ومرجأة ولكنه لم يعمل على أن يؤمن لها مناخ الامتداد والاتساع. فما الذي يقف وراء نشوء هذه المفارقة؟

ألخّص ما أراه أسبابًا وراء قلّة شعر عبد السلام كما يلي:

١ – من خلال مطالعتنا لبعض آراء عبد السلام في شعر ونقد عصره،[1] نكتشف ذائقة نقديّة عالية، دفعت بالشعر إلى إطلاق آراء نقدية بلغة حادة وجريئة فحواها رفضه لانعدام الشخصية المميزة في كثير من قصائد عصره، حيث يرى أن في لبنان قصيدة واحدة تتكرر، وفي سورية محاكاةٌ وتقليدٌ، ويرى أن من سمات شعرنا العربي المعاصر وقوعه في قفص اللفظية والنمطية. (راجع آراءه في نهاية الدراسة). ولكن كيف يشكل هذا الموقف سببًا في قلّة نتاجه؟

إن هذا الموقف يضع شاعرًا حساسًا أمام مسؤولياته لجهة اعتقاده! أن الانسحاب من الممارسة الشعرية المستمرة والدائمة يشكل انسجامًا مع موقفه الانتقادي لشعر عصره الرديء والنمطي والمكرر (وإن يكن موقفًا سلبيًا، لكنه رفضٌ وعدم اعتراف بجدوى الكتابة، خاصة وأنه يعترف بمرارة أن الشعراء المزوّدين بالحاسة الفنية الحقيقية مبعدون عن الحياة!).

٢ – في رسالة[2] – يستشهد بها كل من أراد دراسة شعره ومواقفه – كتبها عام ١٩٤٩ يشير إلى أثر المجتمع المحيط والبيئة الثقافية في عزلة الشاعر، حيث مدينة



حــــمص خلتْ إلا من الموت البطيء. وليس من جـــديد في هذا المجتمع الذي ينعدم فيه عنصـــرا الحــرية والتجربة اللذان لا غنى عنهـمـا لنموّ الموهبـة وعـافيتهـا. وهذا شكّل سببًا كامنًا في عدم انخراط الشاعر بجدية في ممارسة فاعليته الشعرية، والاكتفاء بهذه الإطلالات المتباعدة والسريعة من خلال أبياته القليلة.

مـــن كـــل ذلـــك نستشف وكأن الشاعر كان يضنّ على الآخرين بموهبتـــه الدفـينة، مقتنعًا بأن يعيش خارج القصيدة، حاملاً حساسيته الشعرية الحادّة أسلوب حياة وآلية تعامل مع كل شيء.

هذا وسوف يتسلل رأيه من عدم جدوى الصوت الشعري، واتخاذ الصمت موقفًا، إلى بعض أبياته. يقول:[3]

صفَرَ القطار وقد تحرّكَ مسرعًا
يغشى الظلامَ

وهواجسي تنتابني زمرًا كأسراب الحمامْ

يا ويحها عقلت لساني فانقطعتُ عن الكلامْ

إن مفردات (هواجسي- عقلتْ لساني- الكلام) تؤمّن لنا دلالة على موقف من اللحظة الإبداعيّة التي تقع فريسةً بين زحمة الهواجس واندفاعها من جهة، واعتقال لسان الشاعر وانحيازه إلى

الصمت من جهة ثانية. واللسان -كمفردة شعريّة- هو آلة الشعر التي توقفت فنتج عنها عدم الكلام.

ويقول:[4]

أيّ شيء، يا أختُ، يسفح نجوايَ، ويذرو مع الرياح غنائي

قدرٌ، أنبتَ الزنابقَ للثلج، ولقيا الخريف والأنواء

فغناء الشاعر هو معادلٌ لصوته الشعريّ، وهذا الغناء الذي يذهبُ أدراج الرياح لا يمكن أن يتفتّح بصورة حقيقيّة طالما أن هناك قوة غيبيّةً هي التي حكمت بأن تنبت الزنابق للثلج. ونحن نأخذ الزنابق هنا كامتداد لدلالة تفتّح الغناء الذي هو الصوت الشعريّ. وكما أن الغناء تذروه الرياحُ، كذلك تسلّم الأقدارُ مصير الزنابق للثلج كمفردة مشبعةٍ بمعنى السكون الجنائزيّ. وفي الحالين يسود الصمت والموتُ. لذلكَ يأتي بعد هذين البيتين البيت التالي:

أترانا نغيبُ في الأفق النّائي؟ ونفنى في خاطر الظلماء؟

الرياح - الثلج- الأفق النائي- خاطر الظلماء.. أرى كلّ هذه المفردات نابعةً من قاموس ذي دلالة على الصمت والغياب. وهي في الوقت نفسه مفردات ينتجها قاموسٌ (رمزيٌّ) وليس (رومانسيًّا).

وفي الأبيات التالية تظهرُ جليّة الفكرة التي تفيد أن الشاعر يعيش بجوّانيته وكلّيته أكثر مما يكتبه. يقول:[5]

يا لمحةً من جحيم ويا خيالَ المنايا

ويا حطامَ صليب ويا ركام ضحايا

لا تقنطي من شحوبي لا تُرعِك النّوايا

بعضي يواكبُ بعضي والشعرُ ملءَ دمايا

توضح لغة هذه الأبيات أن الشاعر أمام لمحة الجحيم والحطام وركام الضحايا.. لا مهرب من أن يتكفيءَ على ذاته، بحيث يصبح الفعل جينيًّا دائريًّا (بعضي يواكبُ بعضي) وهذا ما يجعلُ الشعر في الداخل وليس في الخارج (الشعر ملءَ دمايا).

وفي قصيدة (حريتي)[6] اتصل شهوة الصمت والتوحّد مع الذات ذروةً من النادرآن يبلغها شعراء كثيرون:

أنا حرّيتي، أردتُ فكانت

أنا شخصيّتي، وماليَ حدّ

في دمائي كَرٌّ، وفي نفسي طُولٌ، وفي خطوتي انسراحٌ ومدٌّ

عبثًا نلتقي. عرفتُكَ يا غيري، يا ليلُ، ضاقَ بالليل صدري

نحنُ سطران، والمسافةُ تبقى أبدَ الدّهر، بين سطر وسطر

لا التفاتٌ، فرغتُ حتى من الصّمت عميقًا، أرخيه حوليَ هالهْ

من تراني أكونُ، إن عشتُ للناس، وأمعنتُ في الضّلال محاله

بعد تأمّل ما بين سطور هذه الأبيات يستطيع القارىء الحصول على القراءة المحتملة التالية:

إن الشاعر يقطع المسافات في مسألة العلاقة بين ذاته والآخرين الذات والموضوع. تتلاشى الحدود وتلتقي العناصر في نقطة مركّزة يذوب فيها الحدّان المتمايزان بين الأنا والآنتَ. لا (موضوع) خارج (الذات)هنا، فـ (أنا حريتي) ولا يقول (أنا والحرية)، ويقول (أنا شخصيتي) وليس (لي شخصية)، و ليس هناك بل في دمه، والانسراح والمدّ ليسا في المسافة بل في الخطوات التي هي المسافات نفسها. لذلك كلّه (عبثًا نلتقي)، فما قيمة اللقاء؟ لأن اللقاء يفترضُ عنصرين اثنين يلتقيان، بينما الشاعر هنا ليس طرفًا في علاقة مع أحد، لذلك لا لقاء بين اثنين، لكلٍّ كيانه المنغلقُ على نفسه المكتفي بذاته. والبيتان الأخيران هما خلاصة هذه المسألة: حيث (لا التفات) إذ ليس من طرف يلتفت إليه بعد أن اختصر (الآخر والحرية والمسافة) في داخله. امتلأ بكل ذلك حتى لم يعد في ذاته مكانٌ، امتلأحتى وصل إلى (الفراغ). يقول (فرغتُ حتى من الصمت) ومن سيكون هذا الذي يشعر بذاته بكل هذا الإحساس الحادّ، من سيكون إن عاش للآخرين؟ إن الحرية ليست إلا لحظةً وجوديّةً بامتياز، لا يشاركه فيها الآخرون، مما يجعل التجربة الحياتية قابعةً داخل الكائن وليس خارجه، بما في ذلك اللغة والكلام ، إذ لا قيمة لكل ذلك إلا إذا اشتملت عليهما الذات.

وقد يحقّ للقارىء أن يخترع من هذه الأبيات- طالما أنها قراءة محتَمَلةٌ- مقولةً تكمن وراء لغتها، وهي: (إن الشاعر غنيٌ عن العالمين!) بما في ذلك استغناؤه عن مخاطبتهم شعرًا .. ولا أتخيّل هذه الأبيات إلا لحظةً (رامبويّة) : (أنا آخري)، أو لحظةً من لحظات توحّد (المتنبّي) بموضوعه: (أنا الثريّ فما خوفي من البلل). وللشاعر (وصفي قرنفلي) زميل عبد السلام ما يشبه هذه اللحظة إذ يقول:

إن قلتُ فالعربُ الأحرارُ في قلمي

كأنني - وأنا منهم - أنا العربُ

وفي موقف آخر مختلف الاختلافَ كلّه شكلاً، ولكنه جوهرًا متماثلٌ مع هذا الموقف، يرى عبد السلام أن الجماعة التي تحدث باسمها في قصيدة (عربٌ نحن) هي جماعةٌ ذائبةٌ في ذاتها نفسها، وهي جماعة بديهيةٌ فطريّةٌ لا حاجة للتدليل على وحدتها وخلودها، لأنها باختصار عنصرٌ من عناصر الطبيعة، ليست مسقطة من خارج الطبيعة وإنما متفجّرةٌ من داخليّتها . يقول: [٧]

همسَتُنا، في سرّها، شفةُ البيد، نداءً على الرمال الظّماء

فسَرينا، مثل الغمائم، في السُّكب، وسقيا البراعم البيضاء

قصةُ العرب، أي سطر غنيْ همرته حناجر الصحراء

ومع علمنا أن هذه القصيدة (عرب نحن) هي المثال الوحيد فيما قرأته لعبد السلام. يُظهرُ فيه اهتمامه بما يشبه (قضية عامةُ) على غير عادة شعره، فإننا لا نستطيع أن نغفل عن استغراب (جلال فاروق الشريف) من عدم وجود تأثير للسياسة وتحولاتها في سورية بين عامي ١٩٤٢ - ١٩٥٢ على شعر عبد السلام. حيث شهدت هذه الفترة عودة الحياة الدستورية إلى سورية، ثم الاستقلال، ثم احتلال فلسطين، والانقلابات العسكرية في سورية .ويتساءل الشريف (هل يعقل أن تجري كل هذه التحولات السياسية الفاصلة دون أن يكون لها أثر في شعره؟)[٨].

والحق أننا نرى بكل وضوح تصورًا مؤدلجًا لدي الشريف، وهو معروف ببحثه عن وظيفة الأدب ومسؤوليته ودوره، حيث يريد من الشعر أن يكون صدى مباشرًا للأحداث السياسية والاجتماعية. وهو تصورٌ لا يستطيع اكتشاف ذوبان الأحداث والتحولات في ذات المبدع بحيث تصبح جزءًا من ذاته. ونحن كشعراء على الأقل، ندرك أهميّة انصهار الخارجي بالداخلي ليتحوّل الموضوعيّ إلى قضية خاصّة من قضايا الشاعر . وفي مقارنة مفترضة بين النمط الذي يمثّله شعر عبد السلام عيون السود بالنمط الذي يمثله شعراء الموضوع السياسي المباشر، سنصل إلى النمط الأول الذي حوّل الخارج إلى قضية فنية وداخلية له فرصٌ في البقاء والاستمرار أكثر بكثير من النمط المنشغل بقضايا السياسة والنضال كموضوعات برّانيّة مفارقة للشروط الإبداعية. ثم إن صمت عبد السلام ونأيه عن الضجيج الخارجي هو موقف فنّيٌ بحتٌ يخص مفهومه للشعر في النهاية، ولا يتعلّق الأمر بعدم تأثّره بما يجري من تحولات . ومن حقّ الشاعر أن يحدد من تلقاء نفسه ما هو الموضوع الخارجي الجديد بتحوله إلى قضيّة فنّية، مهما كان هذا الموضوع نبيلاً ووطنيًا ، فالشاعر مهنته الشعر وليس التبشير وتوظيف شعره لرصد حركة المجتمع!.

كيف فهم عبد السلام عيون السود الشعر؟

ولكن هل يمكن الحديث عن مفهوم للشعر لدى شاعر لم يترك غير هذا الحجم الضئيل من الأبيات؟ لقد حلّلنا ما زعمناه أسبابًا لقلة شعره، ووصلنا إلى أنها بحدّ ذاتها موقف في أي حال من الأحوال. على أن الأمر قد يتّضح أكثر عندما نقرأ

آراء عبد السلام في الشعر والشعراء من خلال صفحات قليلة من النثر، وهي أشبه بخواطر وانطباعات تعكس بدايات رؤية ما، كان الشاعر يسعى لتنميتها وتعميقها وتدريبها، الأمر الذي لم يتم بسبب موته الباكر.

وربما كان من اللافت أن يصرّ كلٌّ من عبد السلام وزميله ومعاصره عبد الباسط الصوفي، على عرض آرائهما الأدبية في مقالات أو خواطر نقدية متفرقة، وذلك في رغبة منهما على ما يبدو في ترسيخ ممارسة شعرية خاصة بكل واحد منهما، أو بهما معًا، ممارسة تسندها رؤية نقدية تمتاز عن غيرها أو تتشابه معه إلى هذا الحد أو ذاك. وإذا كان الصوفي ترك كمًا شعريًا أوفر من زميله- مما يجعل الحديث عن سمات وملامح فنية أكثر سهولة- فإن عبد السلام ترك لنا أن نجمع بين نتاجه القليل وشذرات نقدية أقلّ، مانحًا إيانا حرية الاستنباط والتأويل.

فماذا يمكن استنباطه في هذا الصدد؟ سنطارد عددًا من آرائه وتصوراته عبر تلك الكلمات القليلة التي - وإن كتبها بشكل شخصي كرسالة أو تنفيسًا عن ضغط وتوتّر ذهنيّ- فإنها بعد رحيله صارت تشكل وثيقة لدراسته.

رأينا سابقًا موقفه الانتقادي من شعر عصره وملاحظاته الجريئة عليه، وما رآه فيه من نمطيّة وتكرار ووقوع في اللفظيّة، وفقدان الشعر لشخصيته. ولا شك أن هذا متّصل بذائقة نقديّة مثقّفة وحسّاسة وغير مجاملة. ومن الطبيعي أن تتبع مثل هذه الآراء من شخصية فنية تطمح بتقديم البديل لتنسجم مع رفضها لهذه الملامح المتأخرة في الشعر. وفي الواقع كان شعره القليل يشير إلى طموح في تقديم ما هو جديد ومميز بعيدًا عن مجّانيّة الألفاظ، مهتمًا بإبراز صوته الخاصّ.

ويقول في مكان آخر : «كل ما حولي هنا عاجزٌ عجزًا كاملاً عن تزويد الفنان بأية تجربة، أو إثارة ، أو أية حادثة يمكن لها أن تتحدّر من وتر أو تتداح على لوحة، أو تنساب في قصيد.

لتفسير هذه الظاهرة يكفي أن تعلم أن الحرية لم تولد عندنا بعد».

يفيد هذا الرأي في أن الشاعر لم يكن في كل الأحداث المعاصرة له- والتي انتقده جلال فاروق الشريف على عدم تأثره بها- ما يثير شهيّة الشعر والفن بصورة عامة . وهذا يدل دلالة قاطعة على أنه كان يبحث عن حادثة ذات بعد شعري حقيقيّ، أو تجربة جديدة بشرف انتمائها لعالم الفن. كما يضمر هذا الكلام أنه لابد أن تتوفّر بيئة المبدع على الغنى والتنوع من تجارب مثيرة وحوادث تتمّ معالجتها فنيًا. وإن فقدان المجتمع لهذا الغنى والتنوع يعني

عدم حيويّته، ويدل على خوائه وفقره الروحي والوجداني. وذلك كله مرتبط بتأمين الحرية التي لم تولد بعد. وقد يفيدنا هذا أيضًا في المقارنة بين بيئة الشاعر منذ ستين عامًا والبيئة نفسها اليوم، وهي مقارنة ستوصلنا على هذا النحو أو ذاك وفي العمق. إلى أن شيئًا لم يتغيّر.

يتابع عبد السلام: «لسنا أقل موهبة وحمّى من بودلير وفيرلين ورامبو، ولكننا مع الأسف لم نتعرّض لما تعرّضوا له من تجارب، ولم نسعد بما سعدوا به من حضارة تتجاوبُ أصداؤها ثرّة ملهمةً حتى في أضيق الغرف وأحقر الحانات».

الشاعر يفتخر بأنه وزملاءه ليسوا أقل موهبة من بودلير وفيرلين ورامبو، في إشارة لا لبس فيها إلى الثقة المطلقة على الأقل بموهبته الشخصية. ولكنه يلتقط أن مواهب الغربيين كانت تنمو في مجتمع حضاريّ يوفّر للمبدع الكثير من التجارب والثقافة والحرية. وهذا إقرارٌ بموقف ليس فقط من الشعر، بل من مجتمع الشاعر كلّه. وذلك يعني فيما هو غيرُ معبَّر عنه علنا عن انتقاد الشاعر لبيئته الدينية المحافظة. فهو لم يترك مناسبة إلا وانتقد فيها البيئة الجامدة المنغلقة. حتى أنه في إحدى قصائده يعاتب خالقه على تخلّيه عنه وإغلاق بابه في وجه صراعات الشاعر.

ولكن في قوله: «لسنا أقل موهبة وحمى من بودلير وفيرلين ورامبو» ما هو أهمّ مما قرأناه. فعندما يستدعي الشاعر هذه الأسماء الشعرية، فهو يستدعي صراحةً ودون مواربة، أبرز التجارب في الشعر الصافي والرمزي معًا، ولا يستدعي الشعر الرومانسي. وهو بذلك يسلّمنا مفتاحًا للتعامل مع لغته الشعرية، واضعين يدنا على عنصر آخر من عناصر نظرته للشعر، إن لم نقل مفهومه، خاصة وأننا نطالع أثر الروح الرمزية على هذا الشعر بكل وضوح، من ممارسة صفاء الفن وشفافيته، والاعتناء المركز بموسيقا اللغة وإيقاع المفردة، والتعبير المكثف عن المعنى عن طريق الإيحاء الغامض، وتحويل الوجود والحياة إلى مجموعة من رموز وإشارات يستثمر قدرتها الداخلية على القول. يقول:[٩]

وهذي العروقُ أفاعٍ تفحُّ
عطاشًا. ألا قطرة من شراب؟
ألا واحةٌ في ثنايا الجحيم
تلوحُ؟ ألا جدولٌ في اليباب؟
كأنّ الفضاءَ ضريحٌ يضيقُ
كأنّ الهواءَ عواءُ ذئابْ
كأنّ الحياةَ شعاعٌ ضئيلٌ
يحشرج مختنقًا بالضبابْ

ستبدو مقزّمةً أيةُ محاولة لتحليل هذه الأبيات للبرهنة على ما فيها من معجم تعامل معه الشاعر بأداء رمزيّ لا لبس فيه، يرفده شعر صاف أو صرفٌ أو خالصٌ..

إن الشعر كما فهمه عبد السلام يتناسب تمامًا مع لغة صافية تعتني بالمفردات، ولا تتطلبُ اللفظة بصعوبة حتى لا تبدو ركيكةً، يتنافى ذلك مع الاستطراد والثرثرة، لذلك فإن جملته الشعرية دائمًا قصيرة وعباراته متقطّعة تقطّع أنفاسه لحظة الكتابة. وهذا يذكّرنا بالتوقف عند التّماهي بين الوزن الشعري الخارجي والإيقاع الداخلي للغة. إذ لم يكن يتعامل مع أوزانه إلا وفق ما تمليه اللحظة الخاصة بإيقاعه النفسي. بمعنى أننا نرى غلبة البحور الشعرية بشكلها المجزوء أو البحور ذات العدد القليل من التفعيلات المتناسبة مع اختصاره في استعمال المفردات. وليس هناك سوى قصيدة واحدة على البحر المركّب (الطويل). حتى أنه استخدم هذا البحر بطريقة سلسة ليّنة، مع أن القصيدة تلك ليست بتلك السوية الفنية المقبولة قياسًا إلى بقية شعره.

عندما يستخدم الشاعر اللغة بشكل مقتصد مركّز، لابدّ أنه سيصوغ تجربته في أفق من الغموض الماسيّ - كما يعبّر أدونيس- وهو بذلك ينبىء عن رأيه في أن الشعر ليس وسيلةً لنقل الأفكار والمشاعر والأحداث، بل هو طريقة في القول والتعبير. لذلك لا نرى عند عبد السلام (موضوعًا) بعينه كما يذهب بعض دارسيه الذين رأوا عنده بروز موضوعات الحزن والموت والمرض. إذ إنّ هذه المفردات - على أهميتها وارتباطها الوشيج بلغة وحياة الشاعر - ولكنها كانت تحضر في شعره لا لتدلّ على موضوعات، بل لتصبح رموزًا تشكل دائرة المعاناة الشعرية والحياتية معًا في وحدة لا انفصال فيها بين الذات والموضوع. حتى لو استعرضنا عناوين بعض قصائده لتبيّن لنا أنه يختار عناوين لا يمكن ضبطها كموضوع للقصيدة مثل: (أين - كان - أفق - أنسي - صلاة - وراء السراب..) حتى العناوين التي قد توهم القارئ بأنها موضوع مثل (عربٌ نحن - لقاء - تحية) ستفقد وظيفتها كموضوع لدى قراءة الأبيات المعنونة بواحد من هذه العناوين. وقد أشرنا غير مرة إلى التحام الذات بالموضوع لديه مما يدل على عدم اهتمام بما يسمى (الموضوع)، إن لم يكن متدفقًا من داخله. لا شك أن المرض والموت والحزن كانت ملازمة لحياته، ولكننا ملزمون بقراءة هذه الموضوعات من خلال كيفية تجلّيها فنياً داخل الشعر. خاصة وأننا نرجّح كفة الشعر الصافي عنده، وهو شعر كما نعلم آخر همومه الموضوع. لقد كان هاجس عبد السلام صياغة كل ذلك بشكل خاص يدل على قدرته هو، ساعيًا

إلى تأكيد شخصيته المبدعة. وقد سبق وأوردنا انتقاده لانعدام (شخصية القصيدة في عصره) مما يفرض عليه الوقوفَ قدر الإمكان على الضفة المناقضة لذلك.

عبد السلام عيون السود والرومانسية:

يضع دارسو عبد السلام - على قلتهم - شعره في نطاق المذهب الرومانسي، لاسيما أنه عاصر فترة ما سمي تأثير الرومانسية على الأدب العربي، كما عايش **بشكل يومي وملازم** اثنين من الشعراء الذين اعتاد الدارسون على وضعهم تحت مظلّة الرومانسية كذلك (عبد الباسط الصوفي- وصفي قرنفلي)، ونحن لنا وجهة نظر في انتماء الشاعر- أي شاعر- خاصة إلى الرومانسية نعرضها مدعومة بتمهيد نظري.

الرومانسية موقفٌ، رؤيةٌ، فلسفة للحياة، ولأنها كذلك كان من الطبيعي ألا تتوقف عند حدود الشعر والفن، بقدر ما ترتبط بعلاقة الإنسان بالحياة. ولذلك مرتبطة بمستويات (مُصاحِبة) ومؤثرات سائدة في العصر الذي تهيمن فيه الرومانسية كرؤية، بمعنى أنها تنتمي إلى أفق أوسع يتضمن تغيّرات اجتماعيةوثورة ثقافية وذهنية تصيب قطاعات المجتمع وطرائق تفكيره،

من هنا علينا ألا نفاجأ بأن نجد في عداد الرومانسيين أسماء مثل (أفلاطون - المسيح - القديس بولس..) أو إذا اعتبر كثير من فلاسفة القرن التاسع عشر رومانسيين. وما يجمع هؤلاء في العمق أنهم قدموا تصوراتهم الخاصة بالإنسان والوجود والماورائيات وذلك بصياغة منظومةٍ شاملة من الأخلاق والقيم والمثل التي تفسر أو تبني ثقافة وسلوك البشر في فترة تاريخية معينة، ولذلك بغية بناء الإنسان بالطريقة التي كانوا يرونها أقرب للطبيعة والفطرة والمثال.

إن الرومانسية في هذه الحالة وليدة ثورة كبرى في المفهومات، وليست شوارد ذهن متعب، أو خواطر تولد في رأس هذا الشاعر أو ذاك حسب مزاج الطقس.

وإذا نظرنا إلى حضور الرومانسية في كثير من الدراسات العربية، وجدنا كمّاً لا بأس به - كما أزعم - من الارتجال في فهمها يصل حدّ السذاجة. ذلك لأن لدينا شهوةً عارمةً لاختزال الفلسفات والمذاهب وتقزيمها، وحصرها في وصفات مسبقة تملى إملاءً على الفنان المبدع، بحيث يفقد اسم المذهب وروح الفلسفة معناهما، ويتجردان من حمولتهما الفكرية

والاجتماعية، ليصبحا دالّين على معانٍ أخرى قائمة في أذهان الدارسين ،وليست من بنية هذا المذهب أو الفلسفة. لذلك ليس أسهل لدينا من تصنيف الشعراء والفنانين والروائيين إلى مدارس وتيّارات نفصّلها حسب مزاعمنا. وقد تتّضح هشاشةُ المسألة أكثر عندما يشعر هواة التصنيف والبرمجة بارتباك وحيرةٍ أما مبدعٍ ما عصيّ على مبضع التصنيف، ومن غير الممكن إدخاله إلى مدرسة ما وإجلاسه على صفّ من صفوفها.

لقد فقدت المسمّيات لدينا درسها الفلسفي. فبدت مسمّيات هجينة، مما ترك الباب مفتوحًا لأن تتحول هذه المسميات إلى مجرّد عناصر مؤثرة وليست داخلة في العمود الفقري للفكر والفن والنقد . في هذا السياق لا أرى لدينا شاعرًا رومانسيًا أصيلاً، شاعرًا رمزيًا أصيلاً، شاعرًا مستقبليًا أصيلاً، وجوديًا أصيلاً.. بل لدينا شاعر تدخل أطياف هذه التيارات كلها في تكوين تجربته لتشكل مرجعيّةً لتجربته كباقي المرجعيات التاريخية والسياسية والدينية والاجتماعية.. إلخ . هذا إضافة إلى أن الشاعر الحقيقي في النهاية سيبقى مستعصيًا على التقوقع في دائرة مغلقة، لأن حقيقته تنبع من تجاوزه للأطر الثابتة والمذاهب. إنه لا يؤسس ذاته الإبداعية على مثالٍ، بل يبتكر دائمًا في خطواته مثالاً وراء مثالٍ بصورة متوالدة ولانهائية.

وعودةً إلى عبد السلام عيون السود، نقول: إنه لا يحقق في شعره النموذج المثالي للرومانسيّ. ربما اعتمد المصنّفون على صفات القلق والمرض والحزن والتشاؤم الواردة في شعره أو الملازمة لحياته. ولكن نقول إن هذه الصفات تشكل حقيقة النوع البشري كله سواء كان البشرمبدعين أم لا. ثم هل من شاعر – من امرىء القيس حتى محمود درويش – إلا ويعكس شعره شخصية حزينة متوتّرة قلقة؟ وهل من شاعر تخلو قصائده من علاقة مع الطبيعة، من إحساسٍ عالٍ بإيقاع الفكرة واللغة؟ أي شاعرٍ حقيقي لم يدخل في حوارية مع الموت وأسئلة الوجود الكبرى والصغرى كل حسب موقعه وتكوينه؟ لماذا هو شاعرٌ إذًا؟ لذلك ليست الصفات المذكورة امتيازًا رومانسيًا. وليست الطبيعة الواردة في شعرنا مردّها إلى انتماء للرومانسية، لا سيما وأن الطبيعة في التصور الرومانسي لا تُخْتَزَلُ في شجر ومطر ونهر وليل وسهر وزقزقة عصافير وخرير جداول وبحيرة وينبوع..إلخ. إن هذا

أدنى مستوى يمكن أن ينحدر إليه تصورٌ رومانسيٌّ فلسفيٌّ. إن الطبيعة رومانسيًا هي ردّ فعل شاملة على سلطة العقل ومبادىء تفكيره المنطقية وهندسيته الصارمة وجفافه، هي عودةٌ بالإنسان إلى طبيعته الفطرية، هروبٌ من عبء الثقافة والمدنية والصناعة إلى الجزء المتوحّش من الإنسان والطبيعة، بكل ما يتطلب ذلك من انتقال من وضوح المبدأ العقلي إلى غموض المجهول. والطبيعة بهذا تقدّم الحلّ لأزمة التقاليد والزخرفات التي أثقلت الشعر، والحلّ لأزمة التصنّع في الأداء اللغوي والجمالي، بأن تعودَ علاقة الشاعر بلغته إلى براءتها الأولى، لتتطابق مع العالم الداخلي للإنسان بعيدًا عن الأزياء والأقنعة. باختصار فإن الرومانسية ضد أن تُتّخذَ حتى الطبيعة قناعًا، وأن تتحوّل إلى زوائد وزركشات تلحق ببكارة العمل الأدبي وتعمّي اللحظات الحقيقية للإنسان. والمشكلة أن الرومانسية (عربيًا) استهلكت موضوع الطبيعة بشكل ساذج ومرضيٍّ حتى تحوّلت إلى نوع من الميوعة، عاجزةً بذلك عن صياغة موقف رومانسي حقيقي وواعٍ، فأصبحت تشكّل عبئًا على اللغة الشعرية والروائية والأغنية واللوحة.. إلخ.

اعتمادًا على هذا التصور - المتواضع- للرومانسية نستطيع أن ننفي عن عبد السلام عيون السود ما علّقه به بعض الدارسين من تبعيّة للرومانسية، كما نفينا ذلك في مكان آخر عن زميله عبد الباسط الصوفيّ، لكي نرى في عبد السلام شاعرًا قدّم لنا خبرته بالشعر عبر مجموعة أبيات لم يكن من شأنه أن تنتسب إلى مدرسة تتأطر بها. حتى عندما وجدنا فيه مؤشرات رمزية لم نكن نقصد من ذلك نقله من مدرسة إلى أخرى لأننا بذلك لا نكون فعلنا شيئًا ذا قيمة. إن الشاعر كان مثل غيره من الشعراء الموهوبين عرضةً للتأثر بثقافة عصره، دون أن يلتزم بالضرورة بما يتناقض مع الحرية التي كان يلهج بها، والتي رأيناه في إحدى قصائده يتّحد بها. إن شاعرًا يقول (أنًا حرّيّتي) هو أوسع من اقتناصه في سجن النظريات والمذاهب.

لقد أقام عبد السلام عيون السود سريعًا على هذه الأرض تاركًا فيها بقعة ضوء يمكن لمن شاء أن يستشفّ منها ما تنطوي عليه من إمكانيات تحويلها إلى نهار كامل، لم يسمح الموت السريع والمجّانيّ أن يكتمل هذا النهار.

الهوامش

١ - يقول عبد السلام: «أغفر للشاعر، في مرحلته الأولى، أن يلتزم طرائق تقليدية جاهزةً في شعره، أمّا أن يحرق فيها كلّ مراحله التطوريّة، فموتًا يموتُ. أتشدّد في ذلك، لانعدام الشخصية المميزة، في كثير من القصائد التي تطالعنا بها الصحف اليوم. ففي لبنان قصيدةٌ واحدة تكرّر نفسها، وفي سورية محاكاة وتقليدٌ.. أصداء خافتةٌ تقترب من الموت.. إنسانيّةٌ هزيلةٌ تتهالك على نكتة سمجة، أو تعريض سخيف.» «إن شعرنا العربي المعاصر، يوشك أن يكون في قفص من لفظيّته أولاً، ومن نمطيّته ثانيًا، إن صحّ التعبير» - راجع ديوانه (مع الريح) - وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٦٨ - ص ٩٠.

٢ - «تسألني عن حمص وماذا في حمص؟ لقد خلتْ إلا من الموت يتهاوى في بطء وتكسّر وصرير. ولولا تهالكي على إبداع الكلمة النبيلة المجنّحة لركلتُ الحياةَ فيها بكل بساطة. كل ما حولي هنا عاجزٌ عجزًا كاملاً عن تزويد الفنّان بأية تجربة، أو أية إثارة، أو أية حادثة يمكن لها أن تتحدّر من وتر أو تتداحَ على لوحة، أو تتسابَ في قصيد. لتفسير هذه الظاهرة يكفي أن تعلم أن الحريّة لم تولد عندنا بعد.. وأن مشكلة العيش بالنسبة للأديب لم تحلّ أيضًا، وليس من المتوقّع لها أن تحلّ في القريب.» «لسنا أقلّ موهبةً وحمّى من بودلير وفيرلين ورامبو ، ولكننا مع الأسف لم نتعرّض لما تعرّضوا له من تجارب، ولك نسعد بما سعدوا به من حضارة تتجاوبُ أصداؤها ثرّةً ملهمةً حتى في أضيق الغرفِ وفي أحقر الحانات.» - مع الريح - ص ٩٣ - ٩٤.

٣ - مع الريح - ص٩.

٤ - مع الريح - ص٤٢.

٥ - مع الريح - ص٤٩.

٦ - مع الريح - ص٦١.

٧- مع الريح - ص٢٥.

٨ -جلال فاروق الشريف - الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية - اتحاد كتاب العرب - دمشق - ١٩٨٠- ص١٧٤.

٩ - مع الريح - ص٧٧.

❖ ❖ ❖

تعليم التفكير بين التطوير والإبداع

بهاء الدين الزهوري (❖)

تأتي هذه الدراسة في غمرة الاهتمام المتزايد من قبل المربين، والمهتمين بمواكبة عصر المعلومات والاتصالات عن طريق إصلاح النظام التربوي، وتطوير ذلك على مستوى الصفوف والمدارس.

ومن أجل ذلك، فقد قمنا بتسليط الضوء على موضوع تعليم التفكير، كأحد الأهداف الرئيسة، التي ينبغي أن تتصدر أولوياتنا إذا ما أردنا أن نعد الناشئة لمستقبل مشرق، وهذا التوجه يحتِّم علينا أيضًا ، أن نهيئ معلمينا ومدارسنا، لتعليم طلبتنا

(❖) بهاء الدين الزهوري: باحث ومربي سوري، له مجموعة من الكتب والدراسات المنشورة، عضو اتحاد الكتاب العرب.

- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

مهارات التفكير الناقد: والتفكير الإبداعي؛ واتخاذ القرارات؛ وحل المشكلات.

ولتوضيح موضوع تعليم التفكير، لابد من الوقوف على الجوانب التالية:

أولاً- خصائص تعليم التفكير:

يتميز برنامج (ديبونو De Bono) أحد علماء التفكير، المعروف بـ (CORT) المشتقة من اسم مؤسسته المعنية بنشر البرنامج وتطويره (Cognitive Re-search Trust) بمايلي:

١- يصلح البرنامج للاستخدام في مستويات الدراسة المختلفة بدءًا من المرحلة الابتدائية مرورًا بالمرحلة الثانوية وانتهاء بالمرحلة الجامعية.

٢- البرنامج متكامل من حيث وضوح أهدافه وأساليب تعليمه والمواد التعليمية اللازمة والدروس النموذجية التي يشتمل عليها.

٣- يمكن استخدام البرنامج بغض النظر عن مستويات الطلاب أو تصنيفاتهم حسب قدراتهم العقلية.

ثانياً- وصف البرنامج ومكوناته:

يتكون برنامج «كورت CORT» من ست وحدات تعليمية، تغطي جوانب عديدة للتفكير، وهذه الوحدات هي:

أ- توسيع الإدراك: وتعنى بتدريب الطلاب على التفكير في جميع جوانب الموقف التعليمي وبكل الطرق الممكنة.

ب- التنظيم: وتعنى بتوجيه الطلاب بفاعلية وبصورة منتظمة، مع التركيز على الموقف التعليمي.

ت- التفاعل: وتعنى بالمسائل المتعلقة بكفاية الأدلة والحجج المنطقية.

ث- الإبداع: وتعنى بعرض عدد من أساليب توليد الأفكار ومراجعتها وتقييمها.

ج- المعلومات والمشاعر: وتعنى بالعوامل الانفعالية المؤثرة على التفكير.

ح- العمل: وتعنى بتقديم إطار عام لمعالجة المشكلات والمواقف التعليمية المرتبطة بالدرس أو الدروس السابقة.

ثالثاً- خطوات تنفيذ الدروس:

يستخدم الباحث (ديبونو) إطارًا موحدًا لتطبيق جميع الدروس التي تضمَّنها برنامجه لتعليم التفكير، وقد حدد الخطوات المتبعة حسب الترتيب الآتي:

١- تقديم الأداة أو المهارة أو موضوع الدرس باستخدام أوراق العمل التي يعدها المعلم للطلاب حسب متطلبات الدرس أو المهارة.

٢- إعطاء أمثلة لتوضيح طبيعة المهارة ومناقشة الطلاب في معناها واستخدامها.

٣- تقسيم الطلاب إلى مجموعات من ٤-٦، وتكليفهم بالتدرب على مهمة محددة في أوراق العمل لمدة ثلاث دقائق.



٤- الاستماع إلى ردود فعل المجموعات على المهمة التي قاموا بها، بتقديم اقتراح أو فكرة واحدة من قبل كل مجموعة.

٥- تكرار العملية بالتدرب على مهمة أخرى أو فقرة ثانية من ورقة العمل.

٦- تدعيم عملية تطبيق المهمة باستخدام النقاط الإجرائية الواردة في ورقة العمل.

٧- إعطاء واجب بيتي، واستخدام أحد بنود المهارات الواردة في ورقة العمل لهذا الغرض.

رابعاً- أساليب تعليم مهارات التفكير:

يرى بعض الباحثين أن يكون تعليم مهارات التفكير وعملياته بصورة مباشرة بغض النظر عن محتوى المواد الدراسية، بينما يرى آخرون أنه يمكن دمج هذه المهارات والعمليات ضمن محتوى المواد الدراسية، وكجزء من خطط الدروس التي يحضرها المعلمون كل حسب موضوع تخصصه. ويمكن تلخيص أهم الفروق بين الاتجاهين في الجدول التالي:

الأسلوب المباشر	أسلوب الدمج والتكامل
❖ تعليم مهارات التفكير يكون على شكل مهارات مستقلة عن محتوى المواد الدراسية.	❖ تعليم مهارات التفكير يمثل جزءاً من الدروس الصفية المعتادة.
❖ يتم تحديد المهارة أو العملية، ويعطى المصطلح في بداية الحصة.	❖ لايتم إفراد حصة ولايتم التركيز على المصطلح بصورة مباشرة.
❖ لاتوجد علاقة لمحتوى الدرس بالمنهاج العادي.	❖ محتوى الدرس الذي تعلم فيه المهارة جزء من المنهاج المعتاد.
❖ يراعى أن يكون محتوى الدرس بسيطاً حتي لايتداخل أو يعقد تعلم مهارة التفكير.	❖ يصمم المعلم الدرس وفق المنهاج المعتاد ويضمنه المهارة التي يريدها.
❖ يتم الانتهاء من برنامج تعليم مهارات التفكير خلال فترة زمنية معينة.	❖ لايتوقف إدماج مهارات التفكير مع المحتوى الدراسي طيلة السنوات الدراسية.

وقد لا يكون الدمج بين الأسلوبين مستحيلاً، بل ربما يكون مفيداً إذا وجدت الإرادة والخبرة لدى المعلم، فقد يكون هناك ما يسوغ إعطاء وقت أطول لتعليم مهارات التفكير ضمن الحصة وفي حدود المنهاج المعتاد. ولا أعتقد أن هناك ضرراً من تسمية مهارة التفكير التي ينوي المعلم التركيز عليها في حصة ما قبل تقديمها وشرحها، على أن تتم مراعاة طبيعة المادة الدراسية ونوع مهارة التفكير الملائمة لها.

خامساً- طبيعة التفكير:

أ- تعريف التفكير:

التفكير في أبسط تعريف له: عبارة عن سلسلة من النشاطات العقلية التي يقوم بها الدماغ عندما يتعرض لمثير يتم استقباله عن طريق واحدة أو أكثر من الحواس الخمسة: اللمس والبصر والسمع والشم والتذوق. والتفكير بمعناه الواسع عملية بحث عن معنى في الموقف أو الخبرة. وقد يكون هذا المعنى ظاهرًا حينًا وغامضًا حينًا آخر، ويتطلب التوصل إليه تأملاً وإمعان نظر في مكونات الموقف أو الخبرة التي يمر بها الفرد.

ب- خصائص التفكير:

يتميز التفكير بخصائص، يمكن إجمالها فيمايلي:

❖ التفكير سلوك هادف -على وجه العموم- لا يحدث في فراغ أو بلا هدف.

❖ التفكير سلوك تطوري يزداد تعقيداً وحذقًا مع نمو الفرد وتراكم خبراته.

❖ التفكير الفعّال هو التفكير الذي يستند إلى المعلومات الممكن توافرها، ويسترشد بالأساليب والاستراتيجيات الصحيحة.

❖ الكمال في التفكير أمر غير ممكن في الواقع، والتفكير الفعّال غاية يمكن بلوغها بالتدرب والمران.

❖ يتشكل التفكير من تداخل عناصر المحيط التي تضم الزمان (فترة التفكير).

والموقف أو المناسبة، والموضوع الذي يجري حوله التفكير.

❖ يحدث التفكير في أشكال وأنماط مختلفة (لفظية، رمزية، كمية،مكانية، شكلية) لكل منها خصوصيته.

ج- مستويات التفكير:

لاحظ الباحثون أن مستوى التعقيد في التفكير يعتمد بصورة أساسية على مستوى الصعوبة والتجريد في المهمة المطلوبة أو المثير. فعندما يسأل الفرد عن اسمه أو رقم هاتفه، فإنه يجيب بصورة آلية ودون أن يشعر بالحاجة إلى أي جهد عقلي، ولكن إذا ما طلب إليه أن يعطي تصوراً للعالم من دون كهرباء أو من دون أجهزة الحاسب الآلي، فإنه بلا شك سيجد نفسه أمام مهمة أكثر صعوبة، وتستدعي القيام بنشاط عقلي أكثر تعقيداً، واستناداً إلى ذلك فقد ميز الباحثون في مجال التفكير بين مستويين للتفكير، هما:

١- تفكير من مستوى أدنى أو أساسي.

٢- تفكير من مستوى أعلى مركب.

ويتضمن التفكير الأساسي مهارات كثيرة من بينها المعرفة (اكتسابها وتذكرها)، والملاحظة والمقارنة والتصنيف، وهي مهارات يتفق الباحثون على أن إجادتها أمر ضروري قبل أن يصبح الانتقال ممكناً لمواجهة مستويات التفكير المركب بصورة فعّالة.

أما التفكير المركَّب فقد أورد أحد الباحثين خصائصه على النحو التالي:

❖ لا تقرره علاقات رياضية (لوغارتمية) بمعنى أنه لا يمكن تحديد خط السير فيه بصورة وافية بمعزل عن عملية تحليل المشكلة.

❖ يشتمل على حلول مركبة أو متعددة.

❖ يتضمن إصدار حكم أو إعطاء رأي.

❖ يستخدم معايير أو محَكات متعددة.

❖ يحتاج إلى مجهود.

❖ يؤسس معنى للموقف.

- أنواع التفكير المركب:

تتفق أغلب المراجع المختصة على وجود خمسة أنواع من التفكير المركب تندرج تحت مظلة التفكير المركب:

١- التفكير الناقد.

٢- التفكير الإبداعي أو المتباعد.

٣- حل المشكلة.

٤- اتخاذ القرار.

٥- التفكير فوق المعرفي.

ويتطور التفكير عند الأطفال بتأثير العوامل البيئية والوراثية. وبالرغم من تباين نظريات علم النفس المعرفي، في تحديد مراحل تطور التفكير وطبيعتها، إلا أن العمليات العقلية والأبنية المعرفية تتطور بصورة منتظمة أو متسارعة، وتزداد تعقيداً وتشابكاً مع التقدم في مستوى النضج والتعلم.

سادساً- مهارات التفكير المعرفية:

حددت الجمعية الأميركية لتطوير المناهج والتعليم عشرين مهارة تفكير أساسية، يمكن تعليمها وتعزيزها في المدرسة. وتشتمل القائمة على المهارات التالية:

١- مهارات التركيز:

❖ **تعريف المشكلات:** توضيح ظروف المشكلة.

❖ **وضع الأهداف:** تحديد التوجهات والأهداف.

٢- مهارات جميع المعلومات:

❖ **الملاحظة:** الحصول على المعلومات عن طريق واحدة أو أكثر من الحواس.

❖ التساؤل: البحث عن معلومات جديدة عن طريق تكوين الأسئلة وإثارتها.

٣- مهارات التذكر:

❖ **الترميز:** ترميز المعلومات وتخزينها في الذاكرة طويلة الأمد.

❖ **الاستدعاء:** استرجاع المعلومات من الذاكرة طويلة الأمد.

ومن الجدير بالذكر أن (بلوم) قد وضع الذاكرة في المستوى الأول من تصنيفه للأهداف التربوية المطبقة حالياً في مدارسنا، وعليه فإنها تعد بمثابة حجر الزاوية بالنسبة لباقي الأهداف التربوية العليا كالتحليل والتركيب والتقويم.

٤- مهارات تنظيم المعلومات:

❖ المقارنة: ملاحظة أوجه الشبه أو الاختلاف بين شيئين أو أكثر.

❖ **التصنيف:** وضع الأشياء في مجموعات وفق خصائص مشتركة.

❖ **الترتيب:** وضع الأشياء أو المفردات في منظومة أو سياق وفق محكٍّ معين.

٥- مهارات التحليل:

❖ تحديد الخصائص والمكونات: التمييز بين الأشياء والتعرف على خصائصها وأجزائها.

❖ تحديد العلاقات والأنماط: التعريف على الطرائق الرابطة بين المكونات.

٦- المهارات الإنتاجية/التوليدية:

❖ **الاستنتاج:** التفكير فيما هو أبعد من المعلومات المتوافرة لسد الثغرات فيها.

❖ **التنبؤ:** استخدام المعرفة السابقة

لإضافة معنى المعلومات الجديدة وربطها بالأبنية المعرفية القائمة.

* **الإسهاب:** تطوير الأفكار الأساسية والمعلومات المعطاة وإغناؤها بتفصيلات مهمة وإضافات قد تؤدي إلى نتاجات جديدة.

* **التمثيل:** إضافة معنى جديد للمعلومات بتغيير صورتها (تمثيلها برموز أو مخططات أو رسوم بيانية).

٧- مهارات التكامل والدمج:

* **التلخيص:** تقصير الموضوع وتجريده من غير الرئيسة بطريقة فعّالة وعملية.

* **إعادة البناء:** تعديل الأبنية المعرفية القائمة لإدماج معلومات جديدة.

٨- مهارات التقويم:

* **وضع محكّات:** اتخاذ معايير لإصدار الأحكام والقرارات.

* **الإثبات:** تقديم البرهان على صحة الادعاءات أو دقتها.

* **التعرف على الأخطاء:** الكشف عن المغالطات أو الوهن في الاستدلالات المنطقية، وما يتصل بالموقف أو الموضوع من معلومات، والتفريق بين الآراء والحقائق.

سابعاً- مهارات التفكير فوق المعرفية:

توصلت الدراسات التي أجريت منذ مطلع السبعينات في القرن العشرين الماضي، حول مفهوم عمليات التفكير فوق المعرفية إلى تحديد عدد من المهارات العليا، التي تقوم بإدارة نشاطات التفكير وتوجيهها عندما ينشغل الفرد في موقف حل المشكلة أو اتخاذ القرار. وقد صنفت هذه المهارات في ثلاث فئات رئيسة، هي: التخطيط والمراقبة والتقييم. وتضم كل فئة من هذه الفئات عدداً من المهارات الفرعية المختصة بها.

ولتوضيح العلاقة بين مكونات التفكير، وما يتفرع عنها من مهارات، نورد نموذجاً تربوياً تفصيلياً يمكن استخدامه من قبل المربين والمعلمين، لأغراض تعليم التفكير وتعليم مهارات التفكير، ومما يلاحظ في النموذج المعروض، إدراج بعض مستويات تصنيف (بلوم) للأهداف التربوية ضمن مهارات التفكير الأساسية. وهي: المعرفة والاستدعاء والاستيعاب والتطبيق، بينما أدرج البعض الآخر ضمن مهارات عملية حل المشكلات أو التفكير الناقد، وهي: التحليل والتركيب والتقويم.

نموذج تفصيلي لعمليات التفكير ومهاراته

مهارات التفكير الأساسية	عمليات مركبة				عمليات فوق معرفية
	التفكير الناقد	التفكير الإبداعي	حل المشكلات	تحديد الهدف	
المعرفة والاستدعاء	استنباط	التخيل	التحليل	اتخاذ القرار	تخطيط
الاستيعاب والتفسير	استقراء	الأصالة	التركيب	توليد حلول ممكنة	مراقبة
الملاحظة	تقويم	المرونة	التقويم	دراسة الحلول	تقييم
التطبيق		الطلاقة		ترتيب الحلول حسب الأفضلية	
المقارنة				تقويم أقوى حلين أو أكثر	
التصنيف				اختيار أفضل الحلول	
التلخيص					
تنظيم المعلومات					

ثامناً- تصنيف (بلوم) للأهداف التربوية:

اكتسب تصنيف (بلوم) للأهداف التربوية، شهرة عالمية في الدوائر التربوية، وقد وضع التصنيف كدليل لمساعدة المربين والمعلمين في تخطيط الأهداف والخبرات التعليمية المدرسية وبنود الاختبارات بصورة هرمية متدرجة الصعوبة. وهذا التصنيف مطبق حالياً في مؤسساتنا التعليمية، بدءاً من رياض الأطفال وحتى الدراسات الجامعية. وفيمايلي تصنيف (بلوم):

تصنيف (بلوم) للأهداف التربوية في المجال المعرفي

مستوى الخبرة التعلمية المعرفي الهدف المعرفي	أمثلة للنشاطات التعلمية	افعال سلوكية لتحديد النواتج المرغوبة
١- المعرفة ❖ تذكر مادة سبق تعلمها ❖ التبصر والحدس.	❖ استدعاء الحقائق والأسماء والقواعد. ❖ اكتساب المبادئ والأساليب والنظريات والتعميمات.	❖ يُعرِّف، يحدد، يسمي، يعد، قائمة، يعين، يزاوج.
٢- الاستيعاب ❖ فهم معنى المادة	❖ إعادة صياغة المعلومات بكلمات أو رموز. ❖ توضيح المعاني. ❖ تفسير العلاقات. ❖ استخلاص الاستنتاجات ❖ إيضاح الأساليب ❖ استنتاج المضامين.	❖ يميز، يترجم، يعطي أمثلة، يستنتج، يعيد صياغة، يفسر، يعيد كتابة، يلخص، يتعرف على، يحول، يشرح.

مستوى الخبرة التعلمية المعرفي الهدف المعرفي	أمثلة للنشاطات التعلمية	أفعال سلوكية لتحديد النواتج المرغوبة
٣- التطبيق: ✧ استخدام المواد المتعلّمة في مواقف جديدة	✧ استعمال القوانين والنظريات في مواقف جديدة. ✧ اختيار المواقف والأساليب.	✧ يجرب، يحسب، يحضر، يستخدم، يبرهن، يشغل، يمارس، ينتج، يتنبأ.
٤- التحليل: ✧ تحليل المادة إلى عناصرها من أجل فهم بنائها التنظيمي.	✧ التعرف على الافتراضات. ✧ استنباط الاستنتاجات والفرضيات ووجهات النظر. ✧ تحليل العلاقات والبراهين والمسائل وعلاقات السبب والأثر. ✧ التفريق بين الأفكار والأجزاء.	✧ يميز، يفرق، يحدد، يستدل، يقسم، يستخدم، يبرهن، يشغل، يمارس، ينتج، يتنبأ.
٥- التركيب: ✧ تجميع الأجزاء لتكوين بناء أو نمط جديد.	✧ تأليف نواتج أو إصدارها. ✧ اقتراح الأهداف أو الوسائل. ✧ تصميم الخطط والعمليات. ✧ تنظيم المفاهيم والنظريات والمشاريع. ✧ اشتقاق العلاقات والتعميمات	✧ يبرمج، يؤلف، ينشئ، يعدل، ينظم، يخطط، يعيد تنظيم، يعيد بناء، يراجع، يصمم، يولد، يفترض.
٦- التقويم: ✧ إصدار حكم على قيمة المادة بالنسبة لهدف معين.	✧ الحكم على الدقة والاتساق والموثوقية في المتغيرات. ✧ تقويم الأخطاء والمغالطات والتنبؤات والوسائل والنهايات. ✧ مراعاة الفاعلية والمنفعة والمعايير. ✧ التفريق بين البدائل وطرق العمل.	✧ يقدر، ينقد، يبرز، يدعم، يقوم، يفاضل، يقرر، يناقش، يحرر، يكتب توصية، يصحح.

وأخيرًا يشير علماء المستقبل إلى أن معارف البشرية تتضاعف كل ثلاث إلى خمس سنوات. وإذا صح ذلك فإن أهمية محتوى المناهج الدراسية لابد أن تتناقص من سنة إلى أخرى، باستثناء الأصول الثلاثة، وهي: القراءة والكتابة والحساب. ومن ثم فإن النتيجة الحتمية لذلك هي زيادة الاهتمام، بما يطلق عليه أحد أبرز الداعين إلى تعليم التفكير، الباحث (ديبو نو): أدوات التفكير. أو ما يطلق عليه غيره من الباحثين: مهارات التفكير. لأنها حتى وإن كانت تعلم من خلال محتوى دراسي معين، إلا أنها عند إتقانها والسيطرة عليها تبقى لدى المتعلم، بمثابة الزاد الذي ينفعه رغم تغير الزمان والمكان والمحتوى.

مراجـــع البحث:

(١) د. فتحي جروان: تعليم التفكير. ط١، دار الكتاب الجامعي، العين، الإمارات ١٩٩٩م.

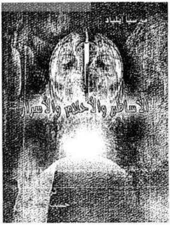
(٢) د. فتحي جروان: الموهبة والتفوق والإبداع. ط١، دار الكتاب الجامعي، العين الإمارات ١٩٩٨م.

(٣) نبيل عبد الهادي ويوسف شاهين: تطوير التفكير عند الطفل. ط١، مركز غنيم للتصميم والطباعة، عمَّان، الأردن ١٩٩١.

(٤) يوسف قطامي: تفكير الأطفال. ط١، الأهلية للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن ١٩٩٠م

(٥) د. إبراهيم مسلَّم: الجديد في أساليب التدريس. ط١، دار البشير للنشر والتوزيع، عمَّان، الأردن ١٩٩٤م.

صدر حديثاً عن وزارة الثقافة





التربيـة عنـد الرومـان

د. محمد علي جمعة (*)

يمكن القول : إن فعل التربية قد بدأ مع وجود الكائن الحي من حيث إنه فعل تنمية وزيادة في الوظائف الجسمية والعقلية والخلقية والاجتماعية كافة عن طريق التدريب والتهذيب والتثقيف، وهي كما رآها « جون ديوي» عملية الحياة نفسها وليست عملية إعداد للحياة . فهي عملية نمو وعملية تعلم وعملية بناء وتجديد مستمرين للخبرة، وهي عملية اجتماعية(١) فالتربية إذن جملة من العمليات المشكّلة للحياة الإنسانية نفسها، وهو ذات المذهب الذي ذهب إليه « هربارت» عندما أوضح أن التربية بالمعنى العلمي هي « موضوع علم يجعل غايته تكوين الفرد من أجل ذاته بأن نوقظ فيه ضروب ميوله الكثيرة (٢)».

(*) د. محمد علي جمعة: باحث وكاتب سوري.
- العمل الفني : الفنان علي مقوص

وقد اتفق المربون مع ما سبق من قول لرونيه أوبيروجون ديوي، فهذا «ميشيل ويست» يرادف بين «يربي» و«يعلّم» فيقول: يربي: يعلّم، أي، حالة من المعرفة وحالة من الصفات والسلوكيات الجيدة مع القدرة على صنع الحياة (٣).

وإذا ما عدنا إلى الحضارات القديمة، وإلى روما بالذات فإننا سنجد أن الرومان كشعب كانت لهم طرقهم وأساليبهم التربوية التي ما تزال حتى تاريخه يُعتمد بعضها، وهم. الرومان - لم يبتعدوا عما قالته موسوعة «ويستر» في التربية بأنها: ميدان من المعرفة يتعامل مع نواح فنية في التعليم (٤).

أما من هم الرومان. فإنهم ذلك الشعب الذي انتسب إلى مدينة روما / المعروفة حاليًا في إيطاليا / وقد ظهرت تلك المدينة إلى الوجود في سهل زراعي نتيجة استقرار جماعة قبلية هندو أوروبية وجدت في السهل وعلى النهر طعم الاستقرار، وروما من حيث المعنى تعني السهل الزراعي، ومنها أخذ الرومان انتسابهم وتسميتهم، ومع مرور الزمن استطاع سكان ذلك السهل تشكيل دولة ملكية في منتصف الألف الثاني قبل الميلاد ولتتوسع تلك المملكة مشكلة امبراطورية واسعة في بداية الألف الأول قبل الميلاد حتى شملت جنوب أوروبا وشرقها وشمال إفريقيا وغرب آسيا، وليصل عدد سكانها إلى مئة مليون شخص في القرن الخامس قبل الميلاد (٥). وقد أجمع المؤرخون على أن تلك الامبراطورية قد مرت بثلاث مراحل هي:

١ - المرحلة الملكية وتمتد من عام ٧٠٤ ق. م وحتى عام ٥٠٩ ق. م

٢ - المرحلة الجمهورية وتمتد من عام ٥٠٩ ق. م وحتى عام ٢٧ ق. م

٣ - المرحلة الأتوقراطية وتمتد من عام ٢٧ ق. م وحتى عام ٤٧٦ م

وما من شك أن هذا التقسيم سياسي في طابعه، وما يهمنا هنا هو الجانب المتعلق بالتربية حيث لانجد تطابقًا بين الحقب السياسية للامبراطورية وبين الحالات التربوية العامة فيها، ولذلك فإن الراصد لتاريخ الفكر التربوي في روما يجد أربع فترات رئيسة كانت على الشكل التالي:

أولاً - فترة النشوء والتكوين.

وتمتد من تأسيس الدولة الملكية وحتى عام ٢٥٠ ق. م، وهي فترة خلت /تقريبًا/ من التأثيرات الخارجية، إذ تشكلت الأفكار التربوية استنادًا للثقافة الرومانية الأصيلة، فكان الآباء يعلمون الأبناء عاداتهم وتقاليدهم ويغرسون فيهم طباعهم، كما كانوا ينشؤونهم على التقاليد الرومانية التي نصّت عليها الألواح الاثني عشر. وقد



تضمنت تلك الألواح القوانين الرومانية وتعاليمها من حب للقوة والاعتزاز بالآلهة وتقديسها، وتمثّل للآباء والأجداد، كما كان الآباء يغرسون في نفوس أبنائهم حب العمل العسكري، وكان مبدأ « البقاء للأصلح والأقوى» من أهم مبادئهم؛ حتى إنّهم كانوا يُلقون بالوليد عدة أيام خارج المدينة فإذا ما بقي على قيد الحياة كان جديراً بأن يكون عضواً في المجتمع الروماني نظراً لقوة بنيته، وكان الأب يتعهد بتعليمه قيم المجتمع وعاداته وتقاليده ويقوم بتدريبه/ أما الأم فهي التي تتعهده داخل المنزل، والجدير ذكره أن هذا الأسلوب في التربية كان خاصًا بالذكور دون الإناث ، حيث كان المجتمع الروماني أبويًا ذكوريًا، أما الإناث فكانت الأمهات تقمن بتربيتهن ليكن زوجات صالحات في المستقبل.

ثانيًا - فترة التحول وهيمنة الثقافة اليونانية

وقد امتدت هذه الفترة قرابة قرنين بدءاً من منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، حيث انتشرت الثقافة اليونانية ومُثلها وقيمها وأساليبها التربوية بين الرومان إلى جانب انتشار قيم الديمقراطية وأساليبها، وكان للمعلمين اليونان الذين انتشروا في روما ودولتها لتعليم أبناء الرومان دور كبير في نشر الثقافة اليونانية وطرقها التربوية.

وذلك أدى إلى تراجع حب القوة والقسوة في نفوس الرومان وانتشار حب الرفاه والرخاء بينهم، واستمرت تلك الحال حتى منتصف القرن الأول قبل الميلاد عندما استطاع المحافظون الرومان العودة إلى السلطة ليعملوا على إحياء التقاليد التربوية الرومانية (٦).

ثالثًا - الفترة الهيلينية.

وتمتد هذه الفترة حتى نهاية القرن الثالث الميلادي، حيث حدث خلالها نمو كبير في المؤسسات التربوية من مدارس ومعاهد وجامعات، ومع أن هذه المؤسسات قد أُحدثت على الطريقة اليونانية إلا أن الرومان جعلوها منابر لنشر قيمهم وفكرهم وتعليم تاريخهم لبعث الروح الرومانية من جديد، وخاصة بعد أن تبنت روما عقيدة المسيح رسميًا خلافًا لما بقي عليه الحال في اليونان التي حافظت على وثنيتها زمنًا لا بأس به بعد ظهور السيد المسيح(٧).

رابعًا - فترة انهيار النظام التربوي الروماني.

من المعروف تاريخيًا أن الرومان كانت لديهم تعددية في الآلهة، وكان من أهم قيمهم تقديسها، وحب القوة والقسوة، وهذه أساليب وقيم وعادات حياتية تخالف ما جاء به السيد المسيح، فبعد أن انتشرت النصرانية في أرجاء الإمبراطورية، وبعد أن صارت تلك الديانة عقيدة رسمية للدولة حدث الصدام بين العقيدتين : المسيحية الجديدة والوثنية القديمة، ودارت معارك بين القيم السابقة والقيم الجديدة، وانتهى الأمر لصالح القيم الجديدة خصوصًا بعد أن أمر الإمبراطور « جستنيان» بإغلاق المدارس والمعاهد العلمانية وفتح المدارس الدينية المسيحية بدلاً عنها، وذلك ما أدى إلى اضمحلال / بل / وزوال طرق وأساليب التدريس القديمة والعلوم والمناهج التي كانت تُدَرّس للناشئة ، وحلت محلها الأساليب الكنسية ومناهجها التي اقتصرت على شروح الكتاب المقدس وبعض مبادئ القراءة والكتابة والحساب ليس إلا، وهذا ما كان من أهم الأسباب التي أدت إلى انهيار الإمبراطورية الرومانية الموحدة عام ٥٢٩ م .

والذي يجدر ذكره هنا هو أن النظام التربوي الروماني قد تشكل من خلال عدة أنواع من المدارس التي يمكن رصدها وكانت كما يلي:

١ - مدارس اللودوس.

وهي أول أنواع المدارس التي عرفها الرومان، وتعني الكلمة « اللودوس» «اللعب»، وهذه المدارس كانت رومانية بنسبة مطلقة بمناهجها وأساليبها ومعلميها ومدربيها، وكان للدولة إشراف كبير عليها بهدف تكوين محاربين أشداء، فقد كانت

اللودوس تفتح أبوابها أمام المتدربين قبل الفجر وتستمر حتى دخول الليل، وكان المعلمون يُعاملون التلاميذ بقسوة ووحشية لرفع قدراتهم العضلية؛ وقدرتهم على الصبر والتحمل، وكانت تلك المدارس مضرب المثل في قسوتها ووحشيتها، كما كانت مناهجها مقتصرة على التدريبات العسكرية أكثر الوقت؛ وأقله لتعليم القراءة والكتابة والحساب وما تحويه الألواح الاثني عشر من تعاليم وقوانين ومبادئ فيها شبه بتعاليم الحكيم الصيني «كونفوشيوس». أما المواد الدراسية والتدريبية فكان لها مختصون وفنيون ، وكان التدريب على فنون القتال والمصارعة يفوق في أهميته مجالات التعليم الأخرى كافة، وكان سن الدخول إلى تلك المدارس هو العام السابع بعد أن يكون التلميذ قد تلقى في المنزل أسس التربية المنزلية الرومانية، وبعد أن يقضي التلميذ خمس سنوات في اللودوس ينتقل بعدها إلى مدارس النحو.

٢ - مدارس النحو.

كان للمرحلة الهيلنستية التي دامت قرابة ٢٠٠ سنة بما حوته كبير أثر في انتشار مدارس النحو وتطور الخطابة والشعر والأدب ، وظهر في هذه المرحلة «الهيلنستية» نحويون وخطباء كبار من أمثال « آندرونيقوس» اليوناني الذي جيء به عبدًا إلى روما عام ٢٧٦ ق . م وهو من ترجم « الأوديسة» إلى الرومانية عام ٢٥٠ ق . م ، وفي رواية عام ٢٧٥ ق . م فوفر بذلك على الرومان استخدام مدرّسين يونانيين [٨] وآندرونيقوس نفسه كان معلمًا للغة اليونانية ولفلسفتها في روما. أما أهم النحويين الرومان فهو « كوانتليان» الذي قسم النحو إلى قسمين هما : فن الكلام القويم، وشرح الشعر، ويعّد هذا المعلم صاحب طريقة تربوية مبتكرة في عصره، وإليه تُنسب طريقتا الإلقاء والتطبيق في التعليم؛ إذ كان يبدأ دروسه بالشرح ثم ينتقل إلى التطبيق بتمرين التلاميذ على ما كان قد شرحه لهم، وهو أول من أوصى باستخدام الاشتقاق والقراءة بالصوت المرتفع حتى يستطيع المتعلم مراقبة قراءته ويصوّب أخطاءه ليفهم من ثمّ ما يقرأ [٩].

وكما نوّهنا سابقًا ،كان سن الدخول إلى مدارس النحو هو سن الثانية عشرة ولمدة أربع سنوات يتلقى الطالب خلالها ألوانًا من المعرفة، وعلى الخصوص أشعار « هوميروس» وتاريخ الدولة الرومانية، وقد ظل هوميروس محل الاهتمام الأول حتى القرن الثاني الميلادي ليحتل مكانته الشاعر الروماني « فيرجيل » [١٠].

٣ - مدارس الخطابة.

ظهرت هذه المدارس في القرن الثاني الميلادي، وكان أغلب مدرسيها من فلاسفة

ومثقفي اليونان. ولذلك ساد الأسلوب اليوناني في الخطابة، أما سن الدخول إلى هذه المدارس فهو السادسة عشر من العمر يتلقى الطالب خلال أربع سنوات فنون الخطابة ويحفظ نصوص الخطباء وأساليبهم حتى يتمكن من التأثير على المواطنين والمحاكم أثناء الانتخابات وفي المحاكم. وكانت للخطيب مهام عديدة من تعليمية إلى حقوقية إلى سياسية. وقد أعلى الرومان من شأن الخطباء كثيرًا، حتى إن « شيشرون» و «كوانتليان» اعتبرا الخطيب مثلاً أعلى للرجل الروماني عامة وللمثقف خاصة، ورأى كل منهما أن الخطيب ذو ذكاء عملي عالٍ، وهو أرقى مرتبة من الفيلسوف، وهو الأكثر استقامة، وهو الأدرى بمبادئ العلوم وغاياتها[١١].

وقد انتشرت هذه المدارس في أرجاء الامبراطورية مساهمة إلى حد بعيد في نشر الوعي الروماني، ومن أهم تلك المدارس مدرسة « بوردو» المدينة الفرنسية الحالية، ورآها بعض المؤرخين أنها كانت أشبه بالجامعة[١٢].

٤ - مدارس الفلسفة

وجدت هذه المدارس بذات الوقت الذي تواجدت فيه مدارس الخطابة، وكان روّادها من أبناء الطبقة الأرستقراطية، وكانت تدرّس طلابها الفلسفة اليونانية،واللافت للنظر أن الرومان لم يكونوا بشكل عام يعرفون فلاسفة اليونان من أمثال سقراط وأفلاطون وأرسطو في الوقت الذي كانت أسماء مثل « سينكا» و «فلوطارخس» و«مارك أوريل» لامعة في روما. وما ذلك إلاّ لأن هؤلاء وأمثالهم من الرومان انتماء وبسبب من اهتمامهم بتربية الأطفال على الطريقة الرومانية، واهتمامهم بدور الأسرة في التربية. وهو ما ينسجم مع التقاليد التربوية والاجتماعية الرومانية الموروثة. فسنيكا مثلاً كان يعمل على توجيه الدارسين وجهة عملية مطبقًا المثل اللاتيني الشهير: علينا أن نتعلم من أجل الحياة لا من أجل المدرسة. وكان يقف ضد الإبهام في القول وضد التهاون في العمل، وكان في عمله كمدّرس يوصي أن يعلّم الإنسان ما تعلمه حتى يستكمل عمله. كما كان يؤكد على الأسلوب الروماني في الحياة وفي العمل مبينًا أن القدرة تقود إلى الهدف بشكل أفضل وأسرع من المبادئ.

ومن المعلمين والخطباء النابهين الذين تابعوا أسلوب « سنيكا» المعلم والمربي الروماني الشهير « مارك أوريل» المتعصّب للعادات والتقاليد الرومانية، فقد عاش حياته كمعلم مؤكدًا على التربية المنزلية ودور الأسرة في السمو والارتقاء بنفوس أبنائها [١٣] وتلك كانت فلسفة المربين الرومان على خلاف ما كان يدور في المدارس الفلسفية التي كانت تركز على

الفلسفة اليونانية التي تشيدو تُعلي من شأن الفكر على حساب القوة والعمل. وكان لفلوطارخس وأوريل وسنيكا دور كبير في تشكيل العقل الروماني، وبالرغم من أصولهم اليونانية وعملهم في المدارس الفلسفية غير أنهم « ترومنوا » وجعلوا همهم تثقيف أبناء الرومان استنادًا للتقاليد الثقافية الرومانية.

٥ - المدارس المسيحية.

لقد مهد ظهور المسيحية وانتشارها في أرجاء الامبراطورية إلى نشوء مدارس مسيحية في الامبراطورية، وقد توسعت هذه المدارس وقويت شوكتها حتى دخلت في صدام مباشر مع المدارس العلمانية القديمة، ولم يتوقف ذلك الصدام إلا في القرن السادس الميلادي عندما أصدر الامبراطور « جستنيان » أمرًا بإغلاق المدارس والمعاهد « الوثنية » والجامعات في أثينا وفي الامبراطورية ، ولكن ماقبل ذلك ظلت المدارس العلمانية « الوثنية » تلقى إقبالاً نظرًا لتدريسها أصناف العلوم كافة والفلسفة على وجه الخصوص، وإن كان الإقبال عليها قد ضعف بعد أن أخذت الكنيسة تهتم بالتعليم ، ففي سنة ٢٩١ م صدر قرار من مجلس الكنائس العام في القسطنطينية يوصي بإنشاء مدارس في كل المدن والقرى لتعليم الأطفال مجانًا (١٤) وأن تركز المناهج على شروح الإنجيل وتعليم التراتيل والكهنوت المسيحي وبعض مبادئ القراءة والكتابة والحساب والموسيقى الدينية. وما من شك في أن تحريم تدريس علوم الفلسفة وما يتصل بها قد عجّل في انهيار الامبراطورية الرومانية.

٦ - مدارس الأدباء والمربين.

مع أن المعلومات التاريخية عن هذه المدارس غير كافية، إلا أن ما وصل إلى عصرنا يعطي صورة معقولة عنها، فهي أشبه بالمدارس الخاصة للكبار والصغار، قام بتأسيسها المعلمون الخطباء، فإذا عدنا إلى « شيشرون» وعصره فإننا نجد إشارات واضحة لهذه المدارس، وهي أنها استغنت عن « الأوديسة» تمامًا وأحلت محلها اللوحة الاثني عشرية وجعلت منها المرجع التربوي الأساسي، وكان المربون يجمعون المتعلمين في الهواء الطلق أو تحت ظل شجرة وارفة (١٥) وكان المربي يقوم بدور الأب من حيث الإشراف التربوي والاجتماعي، وهو دور كان يركن إليه الآباء كثيرًا لأنه يخفف عنهم أعباء مسؤولية الأبناء، وكان المعلم في كل المدارس يُسمى « المؤدب» سواء كان المؤدب عبدًا أم حرًا، وكان يحظى باحترام كبير، وكان من حقه معاقبة المتعلم وتأديبه حتى بدنيًا، وهو أسلوب كان سائدًا في مدارس اللودوس وانتقل إلى المدارس الأخرى، وكان المؤدّبون المعلمون يحصلون على مرتبات جيدة من الآباء، ولكن مع

مرور الوقت انحدرت قيمة المعلم إلا أن هذه القيمة عادت إليه بعد القرن الأول من بعثة المسيح وهو ما أشار إليه كوانيليان (١٦).

٧ - الجامعات

نمت بعض المدارس والمكتبات لتتحول إلى جامعات، والمدارس الفلسفية هي من تحولت إلى جامعات، وصار التعليم العالي في روما على غرار ما كان عليه الوضع في اليونان، وكذا كان وضع المكتبات التي أنشئت على ذات الطراز اليوناني، وكانت المكتبة التي أنشأها «فيسباسيان» تحت اسم « هيكل السلام » بعد حريق « نيرون» هي النواة الأساسية لجامعة روما التي كان الطلاب يدرسون فيها الهندسة والطب والقانون والأدب والخطابة والفلسفة، وإن كانت هذه الأخيرة أقل الدراسات شهرة في تلك الجامعة (١٧)، وقد انتشرت الجامعات في أرجاء الامبراطورية لتتحول إلى مراكز ثقافية تقوم بتخريج المعلمين والمحامين والأطباء، ومع ذلك فإن الجامعات الرومانية لم تصل في أداء دورها إلى ذات المستوى الذي كان للمراكز الثقافية اليونانية، إلا أنها خرجت هي والمدارس والمعاهد العديد من الخطباء والمحامين اللامعين من أمثال:

أ- كاتو «Cato» ٢٣٤ - ١٤٩ ق.م وهو من الخطباء الرومان المشهورينبالتمسك برومانيتهم وبمعارضة الثقافة اليونانية أشد المعارضة، فقدها له ما صار إليه حال أبناء قومه من ترف وانحلال وابتعاد عن أخلاق العمل والقوة، فنقم على ذلك الحال وهبّ يحث أبناء قومه للتخلي عن عادات اليونان وثقافتهم والعودة إلى الأخلاق وأساليب الحياة الرومانية القاسية، ولكن كرهه للفلسفة والأدب اليونانين ولأهل اليونان لم يتعدَّ حدود المقربين منه، وكان تيار الفكر اليوناني والثقافة اليونانية أقوى من مقاومته لهما فتراجع أمامهما وانسحب بعد طول مقاومة (١٨).

ب- شيشرون «Ciecron» ١٠٦-٤٣ ق.م

يعدُّ شيشرون أشهر الخطباء الرومان على الإطلاق، وقد تلقى تعليماً عالياً في مدارس الخطابة وأتقن القانون وعمل محامياً، ثم درس الفلسفة في رودوس وأثينا ورجع بعدها إلى روما ليستأنف عمله كخطيب ومعلم وقانوني، كان شيشرون على نقيض كاتو متحمساً للثقافة اليونانية، وكان يرى في أثرها على المجتمع الروماني الخير والبركة، وهو من الذين ساهموا في نشرها بين أبناء قومه (١٩) وكان لهذا الخطيب كبير الأثر على المثقفين الرومان من معاصريه وممن جاؤوا بعده: إذ كانوا يستندون إلى أقواله وخطبه في دعم آرائهم

وحجبهم، وخاصة تلك التي احتواها كتابه «الخطيب» الذي ظهر سنة ٥٥ق.م وبث فيه آراءه ومفاهيمه عن البلاغة والخطابة، وقد صار ذلك الكتاب بمثابة الموجه والمرشد في تكوين رجل ذي ثقافة عالية وواسعة[٢٠].

أما عن فلسفة شيشرون التربوية، فقد تجاهل في كتاباته مرحلة الطفولة الأولى وركز على مراحل الدراسة والتدريس موضحاً الكيفية التي يصبح فيها التلميذ مستعداً لدراسة الخطابة والآداب، وكان يرى أن التعليم الأولي في مرحلة الطفولة من مسؤولية الوالدين في المنزل، ومن ثم يأتي الولد إلى المدرسة ليتعلم الفنون السبعة التي ذكرها أرسطو، وهي الأدب والخطابة والفلسفة والحساب والفلك والموسيقى والهندسة، وأسماها بـ «الفنون السبعة الحرة» كما كان يؤمن أن المربي الحقيقي هو الخطيب الحقيقي، والخطيب الحقيقي هو الرجل القادر على التفكير والكلام والتصرف بطريقة تستحق الثناء والمدح، وكي يصبح الرجل خطيباً حقاً، فإنه يحتاج إلى إعداد جيد[٢١]. فالخطيب برأي شيشرون هو ذلك الإنسان الذي تربى تربية حرة واسعة الآفاق في كل مجال من مجالات الثقافة والحياة حتى يستطيع التأثير على تابعيه ومستمعيه، ورأى شيشرون أن لا أمل لأحد في أن يكون خطيباً ما لم يكتسب ثقافة واسعة بكل أصناف المعرفة ويخبر مشاكل الحياة والمجتمع، والخطيب المثقف هو الفيلسوف، فالفلسفة هي التي تعطي الخطابة جوهر الكلام، وفي ذلك يقول: أي خدمة تقدمها للجمهور اليوم أحسن وأجمل من تعليم الشبيبة وتكوينهم[٢٢]. ولذلك فقد كان شيشرن يلقي خطبه أمام الجمهور فيؤثر فيهم تأثيراً بليغاً بسبب من فصاحة لسانه وقدرته على إنشاء التراكيب اللفظية، وفطنته ودرايته بما يرضي الجمهور ويؤثر عليه، فمن خطبه قوله: إن الخطيب إذا لم يكن له معرفة بالتاريخ فإنه سيظل طفلاً، وهذا يشير إلى تركيزه على دور التاريخ في التربية والتنشئة، ومن أقواله أيضاً: أن تكون جاهلاً بما حدث قبل أن تولد هو أن تعيش كالأطفال إلى الأبد، فما أهمية حياة الإنسان إذا لم ترتبط بحياة الأسلاف بواسطة ذكرى التاريخ[٢٣].

إن شيشرون الذي آمن بقوة الثقافة اليونانية وفلسفة اليونان ودعا إلى تعلمهما جميعاً، هو ذاته الذي كان يؤكد على دور التاريخ الروماني ووجوب الأخذ به والاعتماد عليه في صنع الحياة.

جـ - كوانتليان «Quintilien» ٣٥-٩٥م:

كان كوانتليان معلماً وخطيباً، وهو صاحب كتاب «أسس الخطابة» عاش في رعاية الامبراطور «دوميتان» وتولى تعليم

أبناء أخيه، كما تسنم كرسي البلاغة الذي كانت الحكومة تدفع أجره في روما. - وكان لهذا المعلم أثر كبير على الفكر التربوي الروماني، وهو الذي خبَر بنفسه واقع العملية التربوية ومشكلاتها، ففي كتابه المذكور يوضح آراءه التربوية ويضع مجموعة من المقترحات والتوصيات التي منها:

- توزيع المتعلمين والمتدربين إلى مجموعات «صفوف» متناسبة في السن وفي القدرات العقلية.

- أن تكون تلك المجموعات متناسبة ومنسجمة في الميول والاتجاهات الشخصية والثقافية.

- أن يكلف معلمون مختصون بتعليم وتدريب التلاميذ، وأ لا يفرض على التلميذ ما يفوق قدرته على فهم واستيعاب الكلمات والتراكيب.

- أن يكون هدف المربين إعداد المواطن الصالح القادر على القيام بمهام الحياة العملية.

- أن يبدأ المعلم بالشرح ثم ينتقل إلى التمرين ثم ينتهي بالمراجعة والتطبيق(٢٥).

وما ذكره لنا عبدالله عبد الدايم عن «كوانتليان» يشير إلى أن ذلك المعلم وغيره من أمثال شيشرون كانت لهم آراء تربوية ما تزال مطلوبة حتى الآن، فعندما يقول كوانتليان: إن هم المعلم الأول ينبغي أن يكون التعلق بمعرفة عقل الطفل وطباعه معرفة عميقة(٢٦)، فإن ذلك يدل على بعد نظر تربوي من ذلك المعلم، ويدل على فهم حقيقي بحاجات الطفل وطباعه.

- جمله الموقف التربوي الروماني:

إن الجولة السريعة في ربوع الامبراطورية الرومانية في آفاقها التربوية تدلنا على أن التربية عند الرومان كانت محل اهتمام الخاصة والعامة، وأنها بدأت كمهمة اجتماعية في المنزل ثم توسعت لتشمل المدارس الحكومية والخاصة، وكانت السمة الأساس للتربية الرومانية عملية نفعية من جانب الفرد و الدولة، وأنها قامت على القوة والقسوة، وكان التاريخ محورها، بما يحويه ذلك التاريخ من ميثولوجيا وأساطير تدور حول الآلهة والآباء والأجداد والقيم والعادات والتقاليد، إنها تربية تمجد القوة وتقدمها على الفكر على عكس ما كان سائداً في أثينا اليونانية، والذي لا لبس فيه أن الرومان لم يكون بذات المستوى اليوناني في إبداع الأفكار التربوية، إلا أنهم بالوقت نفسه كانت لهم خصوصيتهم التي ميزت تربيتهم عن غيرها، ومن أهم ميزات وخصائص التربية الرومانية:-

١ - إن الأشياء تقدر حسب قيمتها النفعية والعملية والمحسوسه، وعبقرية

الروماني تتحقق وتظهر من خلال قدرته في الوصول إلى نتائج محسوسة وعملية[٢٧].

٢ – إن الحقوق والواجبات هي أهم مايجب أن يتعلمها الروماني ويعرفها ويعمل بموجبها كحق الحاكم على المحكوم، وحق الزوج على زوجته، وحق الأب على ابنه، وحق السيد على عبد.. إلخ وكذلك واجب كل طرف على الآخر، فالحياة وأساليبها وطرق ممارستها عند الرومان كانت تقوم دائمًا على المبادئ والقوانين التي توضح الحقوق والواجبات الواجب التقيد بها بدقة. وكان مهمًا جدًا للروماني أن يفهم ويعتقد أن لكل إنسان حق يناسبه، وبالوقت نفسه فإن عليه واجبًا يناسبه.

٣ – أهمية الأسرة المطلقة، فالمنزل والأسرة فيه هما محور العملية التربوية، ومن دونهما لا يمكن أن تكتمل تلك العملية، وهذا ما لم يكن سائدًا في اليونان، أما دور المدرسة فكان يأتي لاحقًا لتقوم بترسيخ الأخلاق والقيم التي رسمها المنزل والأسرة في ذهن التلميذ.

٤ – القوة والقسوة والكبرياء، صفات كانت من أهم الممارسات والصفات اللصيقة بالعمل التربوي والتعليمي، وكان مبدأ البقاء للأقوى من أهم المبادئ.

٥ – العسكرة، فقد كانت التربية الرومانية في أغلب فتراتها ومراحلها تبنى على مبدأ عسكرة التلاميذ، فالمجتمع برمته كان ذو صبغة عسكرية حيث إن كل مدرسة هي مركز تدريب على السلاح والقتال والرياضة القاسية.

٦ – التقليدية والتكرار. إذ اتسمت الشخصية الرومانية تاريخيًا باجترار ذاتها، فالأبناء يقلدون الآباء والأجداد أدبيًا وروحيًا، وكان للأسلاف أثر كبير جدًا في تكوين الأجيال اللاحقة، وكان تقليد الشخصيات الرومانية القديمة والأسطورية تقليدًا راسخًا في المجتمع الروماني، وهو ما أكدت عليه أشعار الرومان ورواياتهم وقوانينهم، وكان المعلمون والخطباء يكررونه للمتعلمين ويرسخونه لديهم حتى يصبحوا كآبائهم وأجدادهم وآلهتهم أقوياء أشداء قساة، والجدير الإشارة إليه أن آلهة الرومان تتصف بالقوة والقسوة والأنفة والجبروت على عكس آلهة اليونان، وكان للدين كبير الأثر في تكوين الروماني نفسيًا وانفعاليًا.

من خلال السمات والخصائص العامة التي ذكرنا يمكن أن نقول مع إبراهيم ناصر: إن التربية الرومانية لم تكن كالتربية اليونانية تهدف إلى الوصول إلى الحياة السعيدة وإلى الكمالين العقلي والجسدي[٢٨]. بل كان هدفها الوصول بالإنسان إلى الكمال الجسدي فقط.

فالرومان كانوا يقدسون القوة لأن في ذلك تقليد للآلهة وكسب لرضاها بذلك التقليد، وما من شك أن التربية الرومانية اختلفت عن غيرها لأنها تبدأ عملية وتنتهي كذلك، ولذلك ظل تفكير الإنسان الروماني أحادي الاتجاه، إنه تفكير بالقوة وبالمحسوس وبالنفع، ولذلك لم يستطع الرومان خلق منظومة فكرية متكاملة عن الكون والحياة والمجتمع(٢٩).

ومهما يكن من أمر الثقافة والتربية عند الرومان، فإنهم برعوا في الأمور العسكرية والقانونية والأدبية، وهي الجوانب التي تفوقوا فيها على معاصريهم، وما تزال أشعارهم وقوانينهم وبعض أفكارهم التربوية حية حتى عصرنا هذا يستفاد منها ويعود الدارس إليها، وما بحثنا هذا إلا شاهداً لهم وعليهم.

مراجع البحث

١ - أحمد الفنيش، أصول التربية، منشورات جامعة الفاتح، ط٢ -طرابلس ١٩٩٤ ص١٧.

٢ - رونيه أوبير، التربية العامة، ترجمة عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٩٤ ص٢٢.

٣ - Michael West, M.Thereo Method - English Dictionary, longman, England, 1985, P85.

٤ - «Anon» Thenew Merrior - Webstar Dcetionary, Merrianns, Webstar, Inc, Pabbshenss Pring Iield, Massachusetts 1989, by Merrian-Webstar Inc. P242.

٥ - محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب، عالم الكتب، القاهرة، د.ت، ص١٢٢.

٦ - محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب م.س، ص ١٣٢-١٣٤.

٧ - محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب م.س ص ١٥٥-١٥٦.

٨ - محمد منير مرسي، المرجع السابق نفسه، ص١٤٧.

٩ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٣، ص٨٥.

١٠ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، ص٨٦.

١١ - عبد الله عبد الدايم، المرجع السابق ص٩٢-٩٣.

١٢ - بول فرو، مراجع في تاريخ التربية، ترجمة صالح عبد العزيز، مكتبة النهضة المصرية، د.ت القاهرة ص١٩٨.

١٣ - محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب، م.س. ص١٥٠.

١٤ - محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب، م.س. ص١٥٠.

١٥ - بول فرو، مراجع في تاريخ التربية، م.س.ص ١٩٦.

١٦ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، م.س، ص٩٢.

١٧ - محمد منير مرسي، التربية في الشرق والغرب،م.س. ص ١٥١.

١٨ - عمر التومي الشيباني، تطور النظريات والأفكار التربوية، ط٤، الدار العربية للكتاب، طرابلس ١٩٨٧، ص ٣٦-٣٧.

١٩ - عمر التومي الشيباني، المرجع السابق، ص ٣٧.

٢٠ - محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب،م.س. ص٢٧.

٢١- محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب،م.س. ص١٤٣.

٢٢ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، م.س، ص٨٨.

٢٣- محمد منير مرسي، تاريخ التربية في الشرق والغرب،م.س. ص١٤٤.

٢٤ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، م.س، ص٨٩.

٢٥ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، م.س، ص٩٠ وما بعد.

٢٦ - عبد الله عبد الدايم، التربية عبر التاريخ، م.س، ص٩٢.

٢٧ - بول فرو، مراجع في تاريخ التربية، م.س.ص ١٧٤.

٢٨- إبراهيم ناصر، مقدمة في التربية، الجامعة الأردنية، عمان ١٩٧٩ ص٣٧.

٢٩- إبراهيم ناصر، مقدمة في التربية، م.س .ص ٢٧-٣٨.

❖ ❖ ❖

رؤية تحليلية نقدية للبيروقراطية

د. محمد سعيد الحلبي (*)

مدخل البحث:

يرجع شيوع مصطلح « البيروقراطية» إلى قرنين أو أكثر من الزمن. إذ تشير الوثائق التاريخية إلى أنها استخدمت عام ١٧٦٤ من قبل الفيلسوف الفرنسي البارون دي جريم ليصف بها النظام الحكومي الفرنسي. وقد أدخلت في قاموس الأكاديمية الفرنسية لتعني القوة والنفوذ التي تتمتع بها قادة ورؤساء الحكومات والهيئات التنفيذية في الدولة. ومنه انتقلت إلى القواميس والموسوعات الأخرى.

(*) د. محمد سعيد الحلبي باحث سوري في التخطيط والتنمية الاقتصادية والاجتماعية.
- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

أما ظهورها الفعلي التطبيقي فقديم جداً لأنها اقترنت بالنظم الحاكمة في الحضارات القديمة.

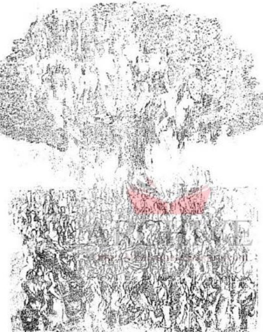
إن المتتبع لما كتب عن مضمون البيروقراطية المتمثل بقوة الدولة ونظامها فيمكن البدء من **أفلاطون** الذي اعتبر العدالة الهدف الأول للحياة الفاضلة ومن واجب الدولة أن تثبت أركان العدالة. ويتم ذلك حين يمارس كل شخص وظيفته التي تمارس قدراته ومواهبه فاقترح الطبقات المهنية الثلاثة التي تحتاجها الدولة وهي حسب هرمه **التنظيمي**: الصناع والمحاربون **والحكام ليكونوا** عماد مدينته الفاضلة.

ومع أن العديد من الفلاسفة وعلماء السياسة وعلماء الاجتماع هم الذين ساهموا في بلورة الفكر التنظيمي والسياسي للدولة إلا أن الذين كتبوا عن البيروقراطية ووقفوا عندها هم **ماركس وموسكا وروبرت مشيلز**.

وقد جاءت نظرية **ماكس فيبر تتويجاً** للجهود الفكرية التي تناولت البيروقراطية بالدراسة والتحليل.

وقد يتعذر هنا الخوض في تفاصيل المسيرة الفكرية للبيروقراطية، وما نشر عنها أو نقل عن فلاسفة الفكر السياسي والاجتماعي، إلا أننا إذا ما تجاوزنا إسهامات الفلاسفة اليونانيين الكبار، فإن الفيلسوف الألماني **هيجل** (١٧٧٠-١٨٣١) يأتي في مقدمة الفلاسفة المنظرين للبيروقراطية في إطار تناوله للدولة. ففي كتابة فلسفة الحق عد **هيجل** الموظفين والأعوان الذين يساعدون الملك في أداء مهامه بأنهم أداة عقلانية وضرورية لاستمرار واستقرار الحكم، وإن توجهاتهم وميولهم تعكس عقائدية الطبقة الحاكمة التي تخدمها ، لذا فإن البيروقراطية تعد كالجسر الذي يربط القاعدة بالقمة.

أما **كارل ماركس** (١٨١٨-١٨٨٣) فقد قبل في صباه آراء **هيجل** القائلة بأن البيروقراطيين يخدمون عامة الناس، ويمثلون المصلحة العامة لكنه انقلب فيما بعد على **موقفه** وأوصلته تحليلاته للقول بأن **مصلحة الحكام** ومصالحهم تصبح بديلة أو متقدمة على مصلحة الدولة والمجتمع. وأن مواقفهم السلطوية ستجعلهم قادرين على استغلال نفوذهم وتثبيت امتيازاتهم، وبالتالي تدفعهم إلى معاداة التغيير أو الثورة على النظام والسلطة. وهم بذلك يخدمون أنفسهم والسلطة الحاكمة ويعيقون الديمقراطية. فالبيروقراطية عند ماركس شأنها شأن أي طبقة تاريخية تمر بالضرورة بمرحلتين:



- مرحلة يبرز فيها طابعها التقدمي الثوري الدافع لقوى الإنتاج.

- مرحلة يتأكد فيها طابعها المحافظ الرجعي حين يصبح وجودها عقبة أمام تطور القوى المنتجة.

ويتم ذلك حين تستجمع البيروقراطية من المكاسب والمغانم أكثر مما تحتاجه أو تستطيع احتواؤه فتصبح منتفعة ومستغلة لغيرها.

تعريف البيروقراطية:

عرف **موسكا** البيروقراطية عام ١٨٩٥ في كتابه علم السياسة بأنها نظام معقد يضم عدداً من الموظفين الحكوميين. وكان **موسكا** قد فرق بين نوعين من الحكومات: الإقطاعية والبيروقراطية. فالدولة البيروقراطية هي التي تتميز بالتخصص وبالمركزية.

وتعددت التعريفات المعطاة للبيروقراطية. فالأكاديميون والعلماء المختصون ظلوا يتعاملون معها على أنها أحد نماذج التنظيم التي تهدف إلى تحقيق الاستقرار والكفاءة الإدارية والدقة

والسرعة في الإنجاز. لكنهم بدأوا يتعرضون لقصورها وللانحرافات التي قد تنجم عنها.

أما المواطنون العاديون فقد بدؤوا يتعاملون معها وكأنها ظاهرة سلبية أو نمط تنظيمي يؤكد حكم الموظفين واستعلاءهم.

وقد تأثر بعض علماء السياسة والاجتماع بهذه النظرة السلبية للبيروقراطية، ومن هؤلاء **هارولد لاسكي** الذي عرفها في دائرة المعارف للعلوم الاجتماعية بأنها: « النظام الحكومي الذي يشرف على إدارته عدد من الموظفين ممن لهم قدر من القوة تمكنهم من التحكم بحريات المواطنين المدنيين».

وهذه التعريفات العلمية والعامية لا تلغي التعريف اللغوي للكلمة التي تعني باللغة اللاتينية الإدارة من وراء المكتب. ولا تطمس التعريف المحايد الذي تستخدم فيه حاليًا من قبل أغلب المؤلفين والكتاب حين يطلقونها على النظام الإداري الحكومي. وهم موظفو الدولة سواء أكانوا متطورين أو متخلفين. فاللفظة بذلك تعني النظام الإداري للدولة ولا تعكس أي صفة إيجابية أو سلبية.

الانتقادات الموجهة للبيروقراطية:

يشتد النقد الموجه للبيروقراطية خلال عقد الستينات، ويعد **بنس** من أشهر المتصدين لها حيث تنبأ بتراجعها ثم اندحارها نهائيًا قبل نهاية القرن العشرين لتظهر أنماط تنظيمية جديدة تلائم روح العصر وتواكب تطوراته. وقد شخص عيوب البيروقراطية ومساوئها بما يلي:

١ - تعيق النمو والنضج الشخصي للعاملين وربما تدفعهم إلى التراجع والخمول.

٢ - لا تحسب للمشاكل الطارئة والمواقف غير المتوقعة حسابًا.

٣ - تستلزم نظامًا رقابيًا متشددًا يمنع الإبداع وينشر الرعب.

٤ - لا تسمح باستيعاب التكنولوجيا المستجدة ولا الفنيين المتعاملين معها.

٥ - تتسبب في الاغتراب والعزلة وتدهور الأخلاق وضعف المعنويات.

وينتهي **بنس** إلى القول بأن البيروقراطية التقليدية بخصائصها ومشاكلها لا يمكن أن تعايش ظروف المستقبل الذي سيشهد تغييرًا جذريًا في التكنولوجيا وأنماط القيم والعلاقات وسبل التفكير والعيش والتعامل، وستواجه

البشرية مشكلات إنسانية معقدة لن تقوى المنظمات البيروقراطية على حلها.

وبعد أن يسهب في تشخيص ملامح المستقبل ويستعرض تطوراته المتوقعة يتحول إلى تصوير المنظمات التي يمكنها أن تعايشه، ويحدد الملامح التي يتوجب أن تتصف بها. وأول سمة يذكرها هي قدرتها الفائقة على التحول والتغيير وقابليتها السريعة على التكيف مع الظروف ستكون مؤقتة في أغلب الأحوال. ولعجز السلم الهرمي والعلاقات الرئاسية عن تحقيق ذلك سيكون لمنظمات المستقبل فرق ومجموعات عمل تضم أفراداً غرباء عن بعضهم لكونهم يمثلون إدارات ومهناً مختلفة يتم تشكيلها بصفة مؤقتة لمعالجة موقف مؤقت، وإن العلاقة بين هؤلاء ستكون مرنة ومستجيبة للحاجات والخصائص الفردية لأعضاء المجموعة. ولا بد عندها من إعادة النظر بوظائف المديرين الذين سيقتصر دورهم على التنسيق بين هذه المجموعات المختلفة في مهامها. وهكذا الحال بالنسبة للقيم التنظيمية التي ستتغير هي الأخرى. فالعلاقات التنافسية والاحتكارية تتحول إلى علاقات تعاونية والأهداف الفردية الخاصة تصبح جماعية ومترابطة، والاستقلالية الشخصية تصبح فرقية واعتمادية، والاهتمام بظروف العمل يتحول إلى اهتمام بالحياة الكاملة.

ويعترف **بنس** بالغموض والاضطراب وعدم الاستقرار الذي سيواجه منظمات المستقبل وأفرادها، ويتسارع معدلات دوران العمل وتغيير العلاقات وأنماط السلوك المستمر مما يضطر على الاعتراف بالميول والاتجاهات المتناقضة، وتقبل الصراع والتناقض والاعتراف بالفشل عندما تعجز أساليب التفاوض والمساومة والحوار عن حل المشاكل ومجابهة المواقف الحرجة.

كما نشر بلاو كتابه الأول عام ١٩٥٣ وأسماه «ديناميكية البيروقراطية»، ونشر كتابه الثاني عام ١٩٥٦ وأسماه «البيروقراطية في المجتمع الحديث» وفي الكتابين نقد البيروقراطية المثالية. وشكك ببعض فرضياتها وأوضح بعض الآثار السلبية الناجمة عنها فالإجراءات والقواعد النمطية الرسمية التي تضعها المنظمة لا يمكن أن تسمح باستيعاب الحاجات الكامنة أو غير المتوقعة سواء للأفراد أو للمنظمة. وإن إمكانية قيام المنظمة البيروقراطية أو نجاحها في بعض المجتمعات لا يضمن نجاحها في بيئة أخرى. كما إن تغير القيم والمفاهيم الحضارية يفرض على المنظمات تجديد وسائلها وأساليبها.

ومن الأفكار التي يطرحها **بلاو** لتطوير البيروقراطية وتعديلها مصطلح التكيف adaptationوقد شرحه بتفصيل مميزًا بين التكيف التلقائي والتكيف المخطط، ويطرح فكرة الرقابة الذاتية بديلاً للرقابة والإشراف المباشر ، ويشير بوعي إلى تقوية روابط الولاء والانتماء للمنظمات.

وفي كتابه الثاني تساءل عن آثار شيوع المنظمات البيروقراطية في المجتمعات الحديثة على المؤسسات الديمقراطية. وأوضح كيف أن البيروقراطيات الجامدة والمثالية تشكل خطرًا على الحريات الديمقراطية، غير أنه أكد بنفس الوقت أهميتها لبناء المجتمع الديمقراطي. فالأهداف الديمقراطية مستحيلة التحقق دون مشاركة المنظمات البيروقراطية المترجمة لها. أما الخطر البيروقراطي فيتمثل في خلقها للتفاوت بين الصلاحيات المعطاة عبر سلمها الهرمي، إذ تمنح قلة من الأفراد جل الصلاحيات ، وتحرم الغالبية منهم من التمتع بها.

وانتهى **بلاو** إلى القول : إن البيروقراطية تعدُّ تحديًا للديمقراطية وليست بديلاً لها . ولا بد من إيجاد الوسائل الديمقراطية للسيطرة عليها قبل أن تصيرنا عبيدًا لها.

كما أن نظرية الدكتور **ميشيل كروزير/حول الحلقة الجهنمية للبيروقراطية/**، في كتابه «الظاهرة البيروقراطية» الذي نشره في الستينات ليوجز فيه نتائج دراساته الميدانية لعدد من المؤسسات العامة في فرنسا، وقد دعمه بالبيانات والأدلة التي تعكس الآثار التي يتركها التنظيم البيروقراطي على أداء العاملين وعلى معنوياتهم ونمط سلوكهم.

وهو يعترف بصحة التعريف الشعبي للبيروقراطية الذي يقرنها بالروتين والتعقيد والجمود بسبب التزامها بالإجراءات والقواعد الشكلية في تعاملها مع الزبائن ومع المنظمات الأخرى.

ويؤكد من خلال دراسته عدم تحقق المزايا التي يفترضها النموذج المثالي للبيروقراطية في المنظمات التي أخضعها للتحليل والمشاهدة على خلاف ذلك فقد أثبت تحقق عدد من الظواهر السلوكية المدانة التي نجمت عن تطبيقها ونوجز هنا بعضًا منها:

١ - انعزال الأفراد عن بعضهم، وشيوع المنافسة المقيتة بينهم وضعف العلاقات الجماعية والتعاونية وغيبة الأمن الوظيفي لديهم.

٢ - المركزية الشديدة وحصرها للصلاحيات في قمة الهرم وحرمان مستويات التنفيذ التي تمتلك المعلومات الهامة بسبب تعاملها مع الجمهور من المشاركة في اتخاذ القرارات.

٣ - ضعف الانتماء والولاء للمنظمات معًا، مما يتسبب في تجاهل مستويات التنفيذلأهداف المنظمة وأحيانًا تعمدهم في إفشالها وعدم الاكترات بمصالحها وممتلكاتها.

٤ - تعقد الإجراءات بسبب تأثير جماعات العمل التي تجعل منها عُرفًا تفرضه على الموظفين الجدد ولتعدد المستويات الإدارية وفقدان الثقة بينها.

ويخلص **كروزير**إلى أن مقاومة الأفراد للتعقيد والروتين وللهرمية يؤدي إلى ردود فعل لهذه المقاومة تنجم عنها بيروقراطية أشد وأعقد. وهذه هي الحلقة الجهنمية للبيروقراطية كما يسميها. و كذلك الحال بالنسبة للمركزية ولبقية الظواهر السلبية الأخرى فكل منها تولد مقاومة من جانب ورد فعل معاكسًا من جانب آخر، مما يزيد جمود المنظمة وتمسكها بالروتين الأشد تعقيداً، وهذا يعني باختصار أن سلبيات البيروقراطية ومساوئها تؤدي بذاتها إلى المزيد من البيروقراطية لحماية نفسها ومصالح المنتفعين منها.

ويعد **فيبر** المناوئ الأكثر تطرفًا للبيروقراطية خلال عقد السبعينات. فقد أثار كتابه «نهاية التنافس ونهاية الهرمية» زوبعة قوية وهو يشبه علاقة الرئيس بالمرؤوس بأنها علاقة بين سيد ومسود أو حر وعبد. فالهرمية وتسلسلها الرئاسي كما يرى، نظام لا إنساني وعن آثاره السلبية قد وضحت وثبتت في المنظمات السياسية والإدارية ومن بينها الاغتراب والانفصام ومحاصرة الأفراد في الزوايا. وإذلالهم بالقمع والتخويف وتوجيه الأوامر التعسفية التي لا تراعي المشاعر والعواطف، ولا تحسب للمتغيرات النفسية والمعنوية حسابًا. وإن التعامل مع المرؤوسين عبر القنوات الرسمية والمدرّجات الهرمية ووضع اللوائح التفصيلية المقيدة لسلوكهم من شأنه أن يجردهم من كل حول وقوة، ويحولهم إلى أجراء يعملون من أجل لقمة العيش لا غير. وهذه فرضية تجاوزها الزمن ولم يعد بالإمكان الدفاع عنها في عصرنا هذا مهما كانت المسوغات.

ولذلك يدعو **فيبر** إلى القضاء النهائي على البيروقراطية الهرمية وليس مجرد تعديلها وإصلاحها كما يرى الكتاب الآخرون من أمثال **بنس، وبيرو، ووايت**

وشبرد ومارج وسايمون ممن شخصوا مساوئها وحللوا آثارها.

أما البديل الذي يطرحه ليحل محل المنظمة البيروقراطية فيتمثل في قيام منظمات بلا مستويات وبلا جدران أو موانع ترتب الموظفين وتصنفهم وفقًا لألقابهم أو سنوات خدمتهم أو رواتبهم. فهم جميعًا بشر يسهمون كل من موقعه في إنجاز ما يوكل إليهم من أعمال وصولاً للهدف العام للمنظمة. فأهميتهم جميعًا تتساوى طالما أنهم أدوا ما عليهم من واجبات وأخلصوا في أدائهم وتوظيف طاقاتهم. إنهم كفريق كرة القدم وكفرقة العزف الموسيقية وكطاقم الطائرة وكمؤسسة ناسا nasa الأمريكية لإدارة الفضاء والملاحة الجوية وكمطعم ماكدونالد للهامبركر. والمنظمتان الأخيرتان قد أخذتا فعلاً بالتنظيم الفرقي والمصفوفي بالعمل الجماعي والتعاوني بعيدًا عن السلم الهرمي، وعن المستويات وخطوط السلطة الرسمية. وقد حققتا نجاحًا كبيرًا على مستوى الأفراد.

النقد السياسي للبيروقراطية:

وإذا كان علماء الاجتماع قد نقدوا النظرية البيروقراطية بسبب آثارها ومساوئها الاجتماعية فإن عددًا من أساتذة السياسة قد تصدوا للبيروقراطية التقليدية، وشخصوا قصورها الناجم عن تعاملها مع المتغيرات الداخلية. وتجاهلها للبيئة الخارجية وما فيها من متغيرات سياسية لا يمكن لأية منظمة بيروقراطية أن تعمل بمعزل عنها.

ويُعد **ديفد إيستن** من الروّاد الأوائل المنادين بالمنظمة المفتوحة كبديل للبيروقراطية المغلقة من خلال نظرته الكلية الشاملة للنظام العام وما يتفرع عنها من نظم وأنساق فرعية تتفاعل مع بعضها من خلال المدخلات والمخرجات المتداخلة والتنفيذية العكسية التي تربط بين الأنساق والبيئة.

ثم أسهم **الموند** في توظيف المتغيرات السياسية وفكرة تحليل النظم عند **إيستن** بمزجها بفكرة الحضارة والوظيفة والهيكل والفعل ليكون منها جميعًا إطارًا نظريًا للتحليل الوظيفي المقارن للنظم يمكن من خلاله إجراء البحوث الدراسية المقارنة بين مختلف النظم السياسية الإدارية في المجتمعات في إطار منهجي وموضوعي يختبر الفرضيات المطروحة. ثم طور عمله بمشاركة زميله فيبر ونشرا كتابهما المشهور «الثقافة المدنية».

ويكمل **ليفي** هذا التوجه التحليلي

للمنظمات متسائلاً عما ينبغي للمنظمات أن تفعله للنظام العام لتحافظ على بقائها؟ وللحفاظ على الاستقرار في محيطها الخارجي؟ وينتهي بحد أدنى من الوظائف وحد أدنى من الهياكل التي تعد بمثابة المستلزمات الأساسية لنظام، وينبه إلى دور الموارد المتاحة ودرجات التخصص للمنظمات، وقدرة النظام على تحقيق التعادل equilibriumبين مختلف الأنشطة والهياكل الفرعية في إطار الشكل المنتظم.

نقد الفكر التقليدي للبيروقراطية:

أوجز **فغز وبرسنس** أهم الانتقادات الموجهة للبيروقراطية في كتابهما الإدارة العامة بما يلي:

١ - عدم تجاوبها أو استجابتها الفاعلة مع المطالب الجماهيرية.

٢ - ميل البيروقراط ونزوعهم للقوة.

٣ - محاولتها اغتصاب السلطات التشريعية والتنفيذية أو إعاقتها لسلطاتهم.

٤ - إنها خطر يهدد حريات المواطنين السياسية والمدنية.

وقد دافع المؤلفان عن هذه التهم، وأوضحا أن أغلبها يعود لمتغيرات سياسية وبيئية تفرض على البيروقراطية من خارجها، وأن النزوع للسلطة مع أنها سمة عامة لجميع البشر إلا أن البيروقراط لن يجدوا الطريق سهلاً في اغتصاب السلطة من البرلمانيين أو من رئيس الدولة ما لم تكن هناك عوامل أخرى تدلل على الخلل والضعف في السلطتين المذكورتين. ومع ذلك فهما يطالبان بإخضاع البيروقراط للمزيد من الرقابة التشريعية والقضائية والشعبية للحد من آثارها السلبية طالما أن وجودها لا مناص منه.

أما الانتقادات الأخرى حول النظرية البيروقراطية أو ممارستها فيمكن إيجازها بما يلي:

١ - إنها وليدة التأمل والتوقع وحصيلة للتحليل التصوري speculativeوليست ثماراً للتجارب أو لتحليلات مختبرية أو واقعيةempirical.

٢ - إنها تتجاهل دور الإنسان الفرد وتأثيراته الشخصية وأهدافه الذاتية بما في ذلك ميوله واتجاهاته وقيمته في التشخيص والتحليل والممارسة.

٣ - إنها تغفل دور الجماعات والشلل والعلاقات اللارسمية والاتصالات الجانبية التلقائية بين العاملين، وبينهم وبين المتعاملين.

٤ - إنها تهمل العلاقات الجانبية

والأفقية بين المنظمات intro-organizational وكذلك الصراع والتنافس والخلافات بينها.

٥ - إنها تتعامل مع المنظمات وكأنها منمطة ومؤطرة وتسير في طرق معبدة، ولا تحتاج إلى خلق أو إبداع أو تجديدأو تكييف.

٦ - إنها تفترض أن الإنسان سهل الانقياد لأن أهدافه ودوافعه معروفة، وسلوكه يمكن السيطرة عليه، ولذلك تتجاهل المعرفة النفسية والاجتماعية المتجددة حوله وما تضيفه الدراسات السلوكية المعاصرة عنه.

٧ - إنها تعتبر المنظمة متغيراً مستقلاً والإنسان المتغير المعتمد أو التابع، وتسعى إلى ملاءمة الفرد للمنظمة لأن أهدافه متطابقة ضمنيًا مع أهداف المنظمات.

٨ - إنها تولي للأبعاد والمتغيرات المادية الأهمية البالغة، وتقلل من دور المعنويات والأبعاد النفسية والرغبات والطموحات في توجيه السلوك أو تحقيق الرضا والسعادة للفرد.

٩ - إنها اهتمت بالبناء الداخلي وبالعوامل التشغيلية والوظيفية وبالعمليات والإجراءات ضمن نطاق المنظمة، وتناست أو تجاهلت دور البيئة الخارجية وضغوطها وقواها وتأثيراتها على المنظمات.

مستقبل البيروقراطية:

بعد كل ما تقدم من نقد وتحليل للتنظيم البيروقراطي التقليدي بوجه عام، يمكن أن نستنتج ما يلي:

١ - إذا كانت البيروقراطية الكلاسيكية قد حققت بعض النجاح في ظروف نشأتها الأولى، فإنها لم تعد تنسجم وظروف العصر، ولن تستطيع استيعاب التقدم الحضاري والتكنولوجي إن بقيت في الإطار الذي رسمه لها مؤسسيها.

٢ - على الرغم من ظهور عدد من أوجه القصور والنقص في منطلقات الفكر التنظيمي التقليدي، فإن التنظيمات العصرية ستظل بحاجة إلى العديد من المبادئ والممارسات البيروقراطية ولفترة ليست قصيرة من الزمن. ريثما تظهر النماذج البديلة التي تفرض نفسها بصورة تدريجية في مختلف قطاعات الحياة.

٣ - إن التباين والاختلاف في وجهات النظر وظهور الصراع والتناقض بين الأفراد والتنظيمات ظاهرة حياتية تتطلبها طبيعة التغيير والتحول وتفسرها التفاعلات الديالكتيكية بين القوى المؤثرة

والمتأثرة على حد سواء، وكلما زادت معدلات التغير في المجتمعات ينبغي للمنظمات أن تواكبها وتسهم في إعادة التوازن بين القديم والجديد من مظاهرها.

٤ - وبدلاً من أن تكثف الجهود للمزيد من النقد للفكر التقليدي، فإن البشرية اليوم بحاجة عاجلة إلى طرح الجديد من البدائل والأطر والنماذج التنظيمية المخففة من غلواء المثالية والنمطية والهرمية والرسمية في التنظيمات المعاصرة مع الإبقاء على قدر معقول من كل منها ليكون بمثابة الحد الأدنى الذي يضمن التحول الديناميكي المنسجم مع التحول الفكري والثقافي والحضاري. ولتلافي التحولات الانفعالية التي تشيع الفوضى وتحدث الارتباك وتقلب المنظمات رأسًا على عقب.

٥ - وليس غريبًا من وجهة نظر المؤيدين للبيروقراطية أن يظل العالم متمسكًا بالتنظيم البيروقراطي، أو أن تظل الحاجة إليها متزايدة مع استمرار النقد الموجه لها. وهذا ما أعلنه الكاتب الألماني **جاكوبي** jacoby في كتابه الذي أصدر بالألمانية عام ١٩٦٩ وعنوانه «اتجاه العالم نحو البيروقراطية».

الذي تنبأ فيه عن تحول الإدارات الحكومية المعاصرة نحو القوة والسلطة والتعسف في تطبيقها لضمان استقلاليتها ولرفع كفاءتها، مع اعترافه بالتناقص الذي سينجم عن الحاجة الحتمية والضرورية للبيروقراطية من جهة وبين مخاطر سوء الاستعمال والتطبيق لها من جهة أخرى.

٦ - وعلى صعيد العديد من الأقطار النامية تكيفت النظم البيروقراطية للظروف البيئية والدولية مستغلة الفراغ السياسي وغيبة الأحزاب من جهة، وتنامي دور الجماهير وعامة الناس في الأمور العامة، كما تحالفت البيروقراطيات المدنية مع البيروقراطية العسكرية واستطاعت قلب بعض النظم الحاكمة وإقامة نظم بديلة. فالبيروقراطية إذا لم تعد مجرد خصائص تنظيمية مثالية كما طرحها **ماكس فيبر** بل أصبحت نظمًا مؤسسية راسخة على غرار النظم السياسية والنظم الاقتصادية.

٧ - والبيروقراطية أيضًا يمكن أن تظل موضع اهتمام العديد من الباحثين والدارسين لتعتمد منهجًا وإطارًا لإجراء الدراسات الميدانية والنظرية المقارنة لمعرفة الأثر الذي يتركه تباين النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية على تطبيقاتها وسلوكياتها. وتحليل الأثر العكسي للبيروقراطية على هذه النظم الفرعية.

١٥١

لسان الدين بن الخطيب بين القصيدة والمقامة

عبد الرحمن الحلبي (*)

أ- تمهيد:

ما أحسب أنَّا نجالس شخصية ثقافية خلافية، في مضمار تاريخ الأدب العربي، كشخصية من يُنْعت بذي الوزارتين، وذي الميتتيْن، ويكنى بأبي عبد الله، ويحمل اسم: محمد بن عبد الله بن سعيد بن عبد الله بن علي بن أحمد السَّلْماني؛ المولود في الخامس والعشرين من شهر رجب سنة ٧١٣ هجرية؛ الموافق للسادس عشر من تشرين الثاني (نوفمبر) سنة ١٣١٣ ميلادية، في مدينة (لوْشة) الأندلسية، والمعروف عربيًا وإسبانيًا وعالميًا بـ (لسان الدين بن الخطيب) الذي استظهرت العامّة موشّحَتَهُ البديعة:

(*) عبد الرحمن الحلبي: أديب وناقد من سورية.
– العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

«جادك الغيثُ إذا الغيث همى

يا زمان الوصل بالأندلس»

دون أن تدري أنّ ما استظهرته وطربت له، عبر صوت السيدة فيروز وسواها من أهل الفن، كان من إبداع هذه الشخصية الفذّة.

جمع هذا العَلَم، فيما أبقاه لنا من موروثه الثر، كثيرًا من الثنائيات الضدّية: التكلّف/التلقائية. الجدّ/الهزل. التجاذب/التنابذ. التديّن/الإلحاد. الهدوء/الصخب. الحب/ البغض. الوطنية/الكوسموبوليتية. التمسّك بالسلطة/الزهد فيها. المدح/الذم. وليّ الله/عدو الله. الصمود/الاستسلام. ثم انتهى مقتولاً ومحروقًا.

تبدّت هذه الثنائيات في تضاعيف شعره ونثره، وفيما نقله لنا الآخرون من سيرته، لاسيما المقّري الذي وصف لسان الدين بقوله: «لما كانت الأيام له مسالمة، لم يقدر أحدٌ أن يواجهه بما يدنّس معاليه أو يطمس معالمه، فلما قلبت الأيام له ظهر مجنّها، وعاملته بمنعها بعد منحها ومنّها، أكثر أعداؤه في شأنه الكلام، ونسبوه إلى الزندقة والانحلال من ربقة الإسلام، بتنقّص النبيّ عليه أفضل الصلاة والسلام، والقول بالحلول والاتّحاد، والانخراط في سلك أهل الإلحاد، وسلوك مذاهب الفلاسفة في الاعتقاد، وغير ذلك مما أثاره الحقد والعدواة والانتقاد»[1].

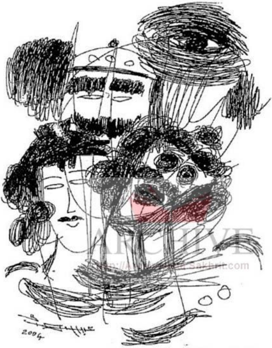
التلميذ يقتل أستاذه

رأى المقّري أن هذه مقالات نسبوها إلى ابن الخطيب زورًا وبهتانًا؛ فهي تخرج عن السنن السوي، ولا يدين بها ويفسوه إلاّ الضال الغويّ، وما رموه بها إلاّ بغية تكدير منهل علمه الرّوي.

ومع أنّ هذا الرأي كان قاطعًا مانعًا إلاّ أن المقّري أورده في باب الظن: «والظن أن مقامه -يعني ابن الخطيب- من لبسها بَري»[2]. وكأنه في «الظن» يؤكّد نفي ما نُسب إلى هذه الشخصية.

ثم نعلم من المقّري أن من أشاع على ابن الخطيب مثل هذه الأقاويل، وتولّى كبر محنته نفرٌ كانوا من المقربين إليه، ومنهم خاصة تلميذه (أبو عبد الله ابن زَمْرَك) الذي كان ابن الخطيب قد حلاّه في كتابه «الإحاطة في أخبار غرناطة»، وقربه من السلطان، وجعل له عنده شأنًا، وإذا بابن زمرك هذا يقتل أستاذه وهو في السجن.

وكان من الذين قربهم إليه، وجالسهم وآكلهم، وأناط بهم الدرجات الرفيعة في الحكم، ثم باينوه «بعد أن كانوا يسعون في مرضاته سعي العبيد» القاضي ابن الحسن النباهي الذي كان فيما مضى يقبّل يده، وينعته بـ «وليّ الله»؛ وإذ انقلب الحال الذي كان عليه ابن الخطيب، صار هذا القاضي



ينعت وليّ نعمته بـ «عدوّ الله»، وقد جدّ في أمره، بالتعاون مع ابن زمرك، حتى قتل وانقضت دولته.

ب- القصيدة

المتابع الصبور لشخصية ابن الخطيب، هذه الشخصية الخلافية والإشكالية معًا، يتبيّن أن جلّ عطاء صاحب هذه الشخصية كان من مخيض السياسة؛ حتى إن أشهر موشّحاته «جادك الغيث» كان قد نظمها في مديح سلطانه (محمد الغنيّ بالله) بدليل قوله من هذه الموشحة الشهيرة:

«مصطفى اللهِ سَمِيُّ المصطفى
الْغَنيُّ باللهِ عن كلِّ أحَدْ
مَنْ إذا عقَدَ العهْدَ وفا
وإذا ما فَتَحَ الخَطْبُ عَقَدْ

مِنْ بني قيسِ بنِ سَعْدٍ وكفى
حيثُ بيتُ النَّصْرِ مَرْفوعُ العَمَدْ
حيث بيْتُ النصرِ مَحْمِيُّ الحِمى
وجَنى الفَضْلِ زكيُّ المغرسِ
والهوى ظِلٌّ ظَليلٌ خيّما
والنّدى هبَّ إلى المغترسِ»(٢)

بيد أن القصيدة عنده تظل ذات أغراض عدة: فهي إمّا أنها تشير إلى واقعة بعينها، أو تستقرئ حدثًا سياسيًا، أو تشكّل سفارةً ما، أو تسعى إلى مناجاة وبوح ومغفرة. وهي في كل الأحوال تصدر عن شخصيّة متمكّنة، مجرّبة، متبحّرة في هذه الأغراض جميعًا، وخبيرة بها، مع أن هذه الشخصية تبدو، في الآن ذاته، شبه عفوية، بل ساذجة أحيانًا رغم خبرتها وتجاربها: بدليل أن من عُنيت بهم غدروا بها وخانوها بلؤم شديد الوضوح، مصداقًا لما تقلته هذه القصيدة التي نظمها ابن الخطيب في مئة وأربعة أبيات ووقفها على توصيف هذا الغدر غير المتوقع، لا سيّما ممن كان هو السبب المباشر في جعلهم حيث هم من مناصب السلطة. في هذه القصيدة يقول ابن الخطيب:

«تلوّن إخواني عليّ وقد جَنَتْ
عليّ خطوبٌ جمّةٌ ذاتُ ألوانِ
وما كنتُ أدري قبل أن يتنكّروا
بأنّ خواني كان مجمَعُ خُوّاني
وكانت وقد حمّ القضاء صنائعي
عليّ بما لا أرتضي شرّ أعواني»[٣]

مـــا رُمي به ابن الخطيب من هؤلاء «الإخوان» الذين مَرّ بهم إليه، وأجلسهم على مـــائدته (خـــوانه)، وزكّـــاهم لدى السلطان، فبوّأهم لديه المراتب العليا، يُعدُّ مستغربًا بحق، فكيف يرمونه بالإلحاد والاتّحاد والزندقة.. وما شابه، وهم على دراية في مدى إيمانه! بل إن شعره ليكشف عن هذا الإيمان لا سيّما قصيدته التي على روي الميم التي كتبها، حسبما أخبرنا، عن السلطان أبي الحجاج ابن السلطان أبي الوليد (ابن نصر)، متوجهًا بها إلى تربة رسول اللّه(ص). وفيها يقول:

«إذا فاتني ظلُّ الحمى ونعيمُهُ
كفاني وحَسْبي أن يهُبَ نسيمُهُ
ويُقنعني أنيَ به متكيّف
فزَمْزَمُه دمعي وجسمي حطيمُه»

ويقول:

«وما شفّني بالغور قدٌ مرنّمٌ
وشاقني من وحش وجْدة ريمُه
ولا سهرتْ عيني لبَرقِ ثنيّةٍ
من الثغْر يبدو موهنًا فأشيمُه
براني شوقٌ للنبيِّ محمّدٍ
يَسومُ فؤادي بَرْحُه ما يسومُه.»

ويقول:

«ولي يا رسول اللّه فيك وراثةٌ
ومجدك لا ينسى الزِمامَ كريمُه
وعندي إلى أنصار دينك نسبةٌ
هي الفخر لا يخشى انتقالاً مُقيمُه
(...)

عَدَتْني بأقصى الغرب عن تُربِكَ العدا
جلالةُ الثغرِ الغريب ورومُه
أجاهِدُ منهم في سبيلك أُمَّةً
هي البحرُ يُعيي أمرُها مَنْ يرومُه
فلَوْلا اعتناءٌ منك يا ملجأ الورى
لَريعَ حِماهُ واستُبيحَ حريمُه» (٤)

ولابن الخطيب قصيدة حائيّة، كان قد أخبرنا بأنها من «أوليات نظمي في ذلك الغرض» الإيماني الواضح. وفيها يقول:

«نَطقَتْ بما يُخْفيه قلبي أدْمُعي
ولطالما صَمَتَتْ عن التَّصريح
عَجَبًا لأجفاني حَمَلْنَ شهادةً
عن خافِتٍ بين الضلوعِ جريحِ»

ويقول:

«لهفي على عمْرٍ مضى أنْضَبْتُهُ
في ملْعبٍ للتّرهات فسيحِ
يا زاجِرَ الوَجْناء يعتَسِفُ الفَلا
والليل يعثرُ في فُضولِ مُسوحِ
يصِلُ السُّرى سَبْقًا إلى خيرِ الورى
والركْبُ بين مُوَسَّدٍ وطريحِ
لي في حِمىً ذاكَ الضّريحِ لُبانةٌ
إنْ أصْبَحَتْ لُبْنى أنا ابْنُ ذَريحِ
وبمهبط الروحِ الأمين أمانةٌ
ألْيُمْنُ فيها والأمانُ الروحي»

وبعد أن يوجّه نداءً مباشرًا للمصطفى (ص) فيخاطبه بـ «صفوة الله» وبـ «خير مؤتمن» يقول:

«أقْرَضْتُ فيكَ اللهَ صِدْقَ محبَّتي
أيكون تُجْري فيكَ غيرَ ربيحِ»

إلى أن يقول:

«مَدَحَتْكَ آياتُ الكتابِ فما عسى
يُثْني على علياكَ نظمُ مديحي
وإذا كتابُ اللهِ أثْنى مفصحًا
كانَ القُصورُ قُصارَ كلِّ فصيحِ» (٥)

في ضوء ما تقدّم يسعنا القول، من الوجهة الفنية على الأقل، إن القصيدتين تلقائيتان، لا تكلف فيهما. ومع أن ترويسة التي على روي الميم تشي بأنها كتبت بالنيابة عن السلطان، إنّ شخصية السلطان امّحتْ تمامًا، رغم التصريح بها، وتوكيد قربها من حيث النسب بالرسول الكريم: امّحتْ لتظلّ نجوى الشاعر (ابن الخطيب) تترى صُعُدًا إلى حضرة المصطفى (ص). ما يعني أن الشاعر- وإن كان قد تقمّصَ شخصية السلطان-صادقٌ في نجواه، وأنّ

صدقه منبعثٌ من أعماقه لا من شفتيه؛ وهو هنا شديد الشبه بما كان عليه أمره في حائيته التي أعلمنا أنها من أولويات نظمه في هذا الباب، بل إنها لشديدة الشبه بمدى صدقه الذي نقلته لنا الأبيات التي قالها قبيل موته مقتولاً والتي نرى أنه رثى بها نفسه، مستشرفًا موته قبل وقوعه، كفعلِ مالك ابن الريب، وقبل أن يتبارى الناس في رثائه.

لقد أحسَّ ابن الخطيب أن «إخوانه وصنائعه» الذين سَعَوْا إلى سجنه بما رموه به، قاتلوه لا محالة، وأنّ نهايته ستكون على أيديهم الساعة، أو بعد ساعة. لهذا اندفع في أنفاسٍ حرّى شهيقاً وزفيراً، ولكن دون أن يتنازل عن كبريائه، بل حتى عن استخدامه «نا» النحن للتبجيل والتفخيم والتعظيم، وكأنه عُقاب يُطل من علٍ، ثم لأمرٍ ما يجد نفسه في شبكة الصيّاد المخادعة. يقول ابن الخطيب فيما يمكن أن يُسمّى برثاء النفس:

«بعُدْنا وإن جاورتْنا البيوتْ

وجئنا بوعظٍ ونحن صُموتْ

وأنفاسُنا سَكَنَتْ دُفْعَةً

كجهر الصلاةِ تلاه القنوتْ

وكنّا عِظاماً فصِرْنا عِظاما

وكنّا نَقوتُ فها نحن قوتْ

وكُنّا شُموسَ سماءِ العُلا

غَرَبْنا فناحت علَيْنا السُّموتْ

فكم جَدَّلَتْ ذا الحسامِ الظُّبا

وذو البَخْتِ كم جَدَّلَتْهُ البُخوتْ

وكم سِيقَ للقبرِ في خِرْقةٍ

فتىً مُلِئَتْ من كُساهُ التُّخوتْ

فقُلْ للعدا ذَهَبَ ابْنُ الخطيب

وفاتَ، ومَنْ ذا الذي لا يفوتْ

ومَنْ كانَ يَفْرَحُ منهم له

فقلْ: يفرحُ اليومَ مَنْ لا يموتْ»[6]

أمّا عن سفارته بواسطة القصيدة فتبدو ماثلةً في رائيّته التي ألقاها، واقفاً، بين يدي السلطان أبي عنان المريني. وقد ذهب إليه سفيراً، ومعه وفد من وزراء الأندلس وفقهائها. وفيها يقول:

«خليفةَ اللهِ ساعَدَ القَدَرُ

عُلاكَ ما لاحَ في الدُّجى قَمرْ

ودافَعَتْ عنْكَ كفُّ قُدْرَتِه

ما ليس يستطيعُ دفْعَه البَشَرْ»[7]

إلى آخر القصيدة التي اهتزّ لأبياتها

السلطان، كما أخبرتنا المصادر، وأذن السلطان لابن الخطيب بالجلوس، وقال له قبل أن يجلس: «ما ترجعُ إليهم إلاّ بجميع طلباتهم». ثم أثقل السلطان كاهل الوفد بالإحسان وردّهم إلى ديارهم بجميع ما طلبوه. وقال أحد أفراد ذلك الوفد وهو القاضي أبو القاسم الشريف: «لم نسمع بسفير قضى سفارته قبل أن يسلّم على السلطان إلا هذا»، يعني لسان الدين بن الخطيب.

حـ- المقامة

تفيدنا اللغة بأنّ «المقامة» اسمٌ للمجلس والقوم المجتمعين: ثم أُطلق الاسم مجازاً على ما يُقال في تلك المجالس من مواعظ وعبَر وما كان يُلقيه الزّهَدة والصالحون في مجالس الملوك والأمراء من جهر بالحقّ ونقد لأرباب السّلطان، وأصبح يتناول مختلف القول من شعرٍ أو نثر[٨].

ثم أخذت «المقامة» في الأعصر العباسيّة، معنى الأقصوصة التي يكتبها الأدباء عن أحوال بعض المتسوّلين البلغاء، وما تجود به قرائحهم من موارد التسوّل. كل ذلك «بأسلوب قصصي يزيّنه الخيال، وتتمّمُه الصنعة الكلاميّة، فيعتمد فيه الكاتب على السجع والجناس ومختلف المحسنات البديعية»[٩] وربما كان لهذه الأقاصيص ظلّ من حقيقة. وربما كانت بنت الخيال الابتكار وكان قد روعي في هذا الضرب من التأليف أن تكون الحادثة، أو القصة إذا شئنا، مسرودة على لسان راوٍ يتحدّث عن بطل قصة له به صلة من معرفة. ولا تخلو المقامة من فكاهة. أو نادرة، أو مفاجأة تنقلُ للمتلقي متعة فنية بحدّ ذاتها.

هذا المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمقامة ينطبق بصورة لافتة على نصوص كان لسان الدين بن الخطيب قد كتبها باسم: «رسائل» ثم إنّها لتحيلنا، بهذا القدر أو ذاك، إلى رائد هذا الفن أبي الفضل أحمد بن الحسين، الشهير بـ(بديع الزمان الهمذاني» الذي يُعدّ بحق المسهّد الأوّلي لفن القص الذي تطوّر من ثم إلى جنس أدبي مستقل بذاته اسمه «الرواية» فقد سار ابن الخطيب في بعض نصوصه، على نهج الهمذاني، فكان منها النص الذي اختار له عنوان: «رسالة في السياسة»، حيث تصوّر (ابن الخطيب) في هذا النص أن (هارون الرشيد) أصابه الأرق. فبعث رُسله ترتاد كلّ سبيل ليأتوه بأول طارق يصادفونه؛ وكان أن وقع في أيديهم «شيخٌ

طويل القامة، ظاهر الاستقامة، سبلته مُشْمَطّة، وعلى أنفه من القبح قطّة، وعليه ثوب مَرْقوع، لطيْر الخَرْق عليه وقوع، فارسيّ الأصل، أعجميّ الجنس، عربيّ الفصل»[10].

ظهور الشيخ في نص ابن الخطيب يماثل ظهور أبي الفتح الإسكندري، وهو الشخصية المحورية في مقامات الهمذاني. إلاّ أنّ سلوك الشيخ عند ابن الخطيب يُغاير جذرياً سلوك أبي الفتح الإسكندري عند الهمذاني: فالشيخ هنا حكيم لا واعظ، ثم إنه ليس من الذين يتصيّدون الرزق بالحيلة كما عهدناه في أبي الفتح. يضاف إلى ذلك أن الشيخ عند ابن الخطيب جمع فضائل أمم ثلاثة، هي: الفرس، الروم، العرب؛[11] فيسأله الرشيد عن رأيه «في هذا الأمر الذي بُلينا بحمل أعبائه»، يعني رياسة الدولة وسياسة الأمة، فيجيب: هذا الأمر قلادة ثقيلة، ومن خطة العجز مستقيلة، ومُفتقرة لسعة الذرْع، ورَبْط السياسة المدنيّة بالشرْع، يُفسدها الحلم في غير محلّه، ويكون ذريعةً إلى حلّه، ويُصلحها مقابلة الشكل بشكله، فقال الرشيد: أجْملتَ ففصّلْ.. وَاقْسم السياسةَ فنوناً، واجعلْ لكلّ لقب قانونا: وابدأ بالرعيّة؛ وشروطها المرعيّة.

في إجابة الشيخ عن المطلوب نلحظ أنّ لسان الدين بن الخطيب يجعل من هذا الشيخ وسيلة لنقل نصّ دستوري، يتوجب أن يكتب بعناية؛ وبالأحرف النافرة والمضيئة، ويُعلّق في كل مكان يقيم فيه أو يمرّ به كلّ حاكم على مدى الكوكب الأرضي.

بَدا الشيخُ في إجابته وكأنه مجموعة من الخبراء الاجتماعيين والاقتصاديين والحقوقيين والشرعيين والنفسيين: مُعْلناً للحاكم «أنّ الرعيّة ودائعُ الله عنده، وأنّ عليه أن يقوِّمَ نفسه عند قصد تقويم الرّعيّة»، كما عليه أن يمنع أغنياءها من البطر والبطالة، «والنظر في شبهات الدين بالتمشدق والإطالة، وليُقلَّ فيما شجرَ بين السّلف كلامُها، وترفض ما ينبزُّ به أعلامُها، فإنّ ذلك يُسقِطُ الحقوق، ويُرتّب العقوق»[12].

وأمّا عن (الوزير الصالح) فإنّ الشيخ سيراه أفضل عُدَدِ الحكم وأوصَلَ مدده، وعلى الحاكم أن يُحسنَ اختياره بحيث يكونُ: «بعيد الهمّة، راعيًا للأذمّة، كامل الآلة، مُحيطاً بالإيالة، رحْب الصدْر، رفيع القدْر، معروفَ البيت، نبيه الحيّ والميت، مُؤْثِراً للعَدْل والإصلاح..»[13].

وفيما يتعلّق بـ (الجُند) فإنّ للشيخ منهم موقفاً ينمّ عن خبرة ودراية، وقد تمثّل في أنّ يطلب من الحاكم أن يصرف التقويم منهم للمقاتلة؛ ويستوفي منهم شرائط الخدمة؛ وأن يدلّ عليهم النبهاء من خيارهم، والاجتهاد في صرفهم عن الافتتان بأهليهم وديارهم، وهذا يعني أنّ الجند للوطن [بمفهومنا المعاصر]، لا لفئة بعينها أو مكان بعينه. وعلى الحاكم أن يمنعهم من: «المستغلات والمتاجر، وما يُتكسَّب منه غير المشاجر، وليكنْ من النزو اكتسابهم، وعلى المغانم حسابهم، كالجوارح التي تُفْسَد باعتيادها أن تُطعم من غير اصطيادها»[١٢].

ثم سيُتابع الشيخ إرشاداته فيمرّ بالعمال، أي بالجهاز التنفيذي، فيبيّن المواصفات المتوجبة فيهم. ثم يمرّ بـ«الولد» فيبيّن السمات المطلوبة به في تربيتهم. وبـ «الخدم» وبـ «الحُرَم»، النساء،وسيصمت بعد ذلك مليّاً، ليعلن تحذيره للحاكم في أن يَعْدل به غضبُه عن عدل. وسيطالبه من ثم بأن يحكم بالسّويّة، وأن يجنح بتدبيره إلى حسن الرويّة، وأن يخاف أن تقعُد به أناتُه عن «حزم تعيّن، أو تستفزّه العجلةُ في أمر لم يُتبيَّن»، ويقول له: « .. .أطع الحجّة ما توجّهت عليك، ولا تحفل بها إذا كانت إليك، فانقيادك إليها أحسن من ظفرك. والحقُّ أجدى من نفرك. ولا تَرُدّنّ النصيحة في وجْه، ولا تقابلْ عليها بنَجْه، فتَمْنَعها إذا استَدْعَيْتَها، وتُحجب عنك إذا استوْعيتها. ولا تستدْعها من غير أهلها، فيُشْغِبك أولو الأغراض بجهلها. واحْرص على أن لا ينقضي مجلسٌ جلسته، أو زَمَنٌ اختلسْته، إلاّ وقد أحْرزت فضيلةً زائدة، أو وثقت منه في معادك بفائدة».

هذه المقامة، أو الرسالة السياسية، أو «رسالة السياسة» كما سمّاها صاحبها، كتبتْ في ليلة واحدة رغم طولها، ما يشير إلى أنها كانت تشكّل أرقًا، أو همّاً حقيقيّاً. وقد هيّأ لها المحرِّضات التشويقيّة التي تحثّ القارئ على المتابعة حتى النهاية، بما في ذلك الجانب «الدرامي» حسب المفهوم المعاصر. ثم جعل الشيخَ ينسحب من المجلس في لحظة حاسمة؛ فشكّل انسحابُه صدمة لمن أفاقوا ولم يجدوه، في حين كان انسحابه، بالنسبة للقارئ، انسحاباً فنيّاً متقناً.

هذا الانسحاب خرج عمّا عهدناه في المقامة الهمذانية. فقد انسحب الشيخ هنا انسحابَ العارف والعالم لا انسحاب

المحتال والارتزاقي التي يمثلها أبو الفتح الإسكندري لدى الهمذاني. فها هو الشيخ -عند ابن الخطيب- يعزف على العود لحناً يُسْعِد به من في المجلس، ثم يُعدّل في اللحن فيجعلهم ينامون. وإذْ يطمئن إلى ما انتهَوْا إليه نجده ينهض ثم يغادر «المكان إلى حيث لا يدري أحد به؛ وهذا ما يجعل (الرشيد) يأسف على رحيله دون وداع، وكأنه يلوم نفسه على إغفاءته!!

الراوي عند ابن الخطيب، وهو قريب الشبه بوظيفة عيسى بن هشام عند الهمذاني، بعد أن روى لنا ماسبق بمجلس الرشيد، سيحزن حزنًا شديدًا على اختفاء الشيخ دون أن يبقي أثراً يدلّ عليه حيث هو الآن؛ لهذا سنجده يشدّنا إليه في رواية أخرى، حيث سيلتقي كهلاً هذه المرة لا شيخاً. وسنجد أن هذا الكهل سيمتلك كلّ مواصفات الشيخ الذي افتقده في روايته السابقة. وقد شاء ابن الخطيب أن يجعل هذا النص بعنوان: «معيار الاختيار». فشكل هذا النص (المقامة) كتابًا بحدّ ذاته. يبدأه بالحمد له، ثم يمرّ بحاجة الإنسان إلى السياسة، فيروي عن شخصية ستغدو هي «الراوي» بعد قليل، ونحن هنا سنسميها«المتحدّث».

مواصفات هذا «المتحدّث» هي أنه يعنى بالأخبار والحِكَم والأسمار، وله خبرة بالآثار، ودراية بالأمكنة والمجالس. يشرع ذلك «المتحدّث» بالقص، قائلاً:

«ضمني الليل، وقد سَدَل المسيحَ راهبُه، وأشهب قُرصَةَ الشمس من يد الأمسِ ناهبُه».. إلى آخر وصف الليل. وما ينتج عن ظلمته من: «عواء الذئاب، وخروج السِّباع إلى قسمها وحِصَصها، وتسلّل اللصوص لانتهاز فُرصها». ثم يخبرنا المتحدّث أنه: «رَمَق في بعض السقائف، أمناً في زيٍّ خائف، وشيخًا طاف منه بالأرض طائف».

هذا الشيخ سيغدو الشخصية التالية في النص: وسيرسم لنا (المتحدّث) هيأته، ويبيّن هيبته من حيث بياض مشيبه. ولون سبحته فيصفها بـ «المرقّطة» وسنعلم أنْ له تلميذًا وأن له حمارًا، وسنجد أن لكل من التلميذ والحمار وظيفته في النص، فالتلميذ يسأل، والحمار ينهق. أي أنّ ابن الخطيب لم يدع في النص مَن لا عمل له.

ستغيب شخصية «المتحدّث» من النص مؤقتًا، ليتاح للشخصية الثالثة التي هي «التلميذ المراهق»؛ وسنجده يستمع إلى شيخه غداة رفع الشيخ عقيرته بأربعة

أبيات يشكو بها ما صيّره إليه الشيب. فيسأله التلميذ: وماذا بَلَغْتَ من أمرها (يعني الحياة)؟ فيجيبه الشيخ:

«أي بني! مثلي من الأقطاب لا يُخاطَب بهذا الخطاب».

ثم يندفع إلى سرد دوره الفاعل، ويؤكّد وجوده الحافل.. حتى يصل إلى قوله:

«لقد ماتَ إخواني الصّالحون

فما لي صديقٌ ولا لي عماد

إذا أقبلَ الصُّبحُ ولّى السرور

وإنْ أقبلَ الليلُ ولّى الرقاد»

يعود «المتحدّث» فجأةً ويدخل في المشهد، فيهجم على مضجع الشيخ: «هجومًا أنكرَه، وراع صَفْوَهُ وعكّره». وبعد أن يطمئن الشيخ إلى المهاجم بسبب أن هجوم «المتحدّث» كان بدافع حب المعرفة، سنتبيّن، هنا أيضًا، أن هذا الشيخ عالم بأحوال البلاد والعباد: فيطلب منه المتحدث أن يحيطه علمًا بمدن الأندلس، بادئاً بالاستفسار عن (جبل الفتح)، يعني جبل طارق، ثم (اسطبونة)، فمالقة، حتى ينتهي بمدينة (رُنْدة)، فنلاحظ في الإجابات عن كل مكان يُسأل عنه أن الشيخ قد خبر هذه الأماكن الأندلسية، جغرافياً وبشرياً وبيئياً، خبرة واسعة. وإذ يصل الشيخ في إجاباته إلى آخر مكان سأله المتحدّث عنه، يغفو (المتحدّث)، ثم يفيق دون أن يجد الشيخ!. وهنا ينتهي المجلس الأول من هذا النص.

في المجلس الثاني من هذا النص سيلتقي «المتحدّث» -الذي سيسميه المؤلف في هذا المجلس من النص «المخبر»- سيلتقي بكهلٍ يقف في السّوق (مع تلميذه وحماره، كما الشيخ الذي عرفناه في المجلس الأول)، وسيصفه لنا (المخبر) على هذا النحو:

«يأسو ويجرح، ويتحكّم بلسان القوم ثم يشرح، ويقيّد مَنْ حَضَرَه بقيد العزيمة فلا يبرح».

وسيخاطب ذلك الكهلُ الناسَ بقوله:

«أيّها البُهْمُ السارح، والسِّرْب الذي تقتاته الولاةُ البُغْيُ الجوارح..».

وإذ يُعلنُ الكهلُ عن نفسه من حيث أنه عالمٌ: «بالأخبار وزرْع الأرض بالأشبار، ما بين جليّةٍ إلى الأنبار، وأوصاف المدن الكبار»، سيثير هذا الإعلانُ لدى (المخبر) قديمه ويُذكّره بنديمه، أي بذلك الشيخ الذي كان قد افتقده مع نهاية المجلس السابق: فيسارع إليه صائحًا:

«أيها الحَبر.. ضالَّتي قريبٌ أمَدُها، ومعروفٌ مُعْتَمدها وعلى ذلك فالشكر ممنوح، والرِّفْد طوفان نوح».

ثم يفيدنا (المخبر) بأن الكهل: آلان العريكة، وسلّم النّطع والأريكة، وقال: إجْل وأعْرِضْ، وانْزِل السؤالَ وأقرضْ.

فيقول له (المُخْبر): بي إلى تعرّف البلدان جنوح وجنون..

وإذْ يستجيب له الكهل يسارعُ المخبر إلى سؤاله عن المدن المغربيّة واحدةً واحدة، بادئاً به (باديس)، فطنجة، فتصر كتامة، وأصيلا.. وهكذا، فيجيب الكهلُ عنها تباعًا بغزير علمه بها، بمالها وبما عليها. وستكون المفاجأة كبيرة حين يُدركُ (المخبر) أنّ هذ الكهل هو الشيخ ذاته الذي أضاعه (المتحدّث) في المجلس الأول. أمّا كيف عاد إلى الكهولة في هذا المجلس، وهو الذي كان شيخًا فيما مضى، فقد أفادنا (المخبر) بأنه هنا «تنكّر بالخضاب المموّه، والزي المنوّه، وعاث بخده الشَّعَر المشوّه»[13].

-المقامة الجَعْسوسيّة-

هذا ولابن الخطيب نصّ آخر كتبه بصورة رسالة موجّهة إلى القاضي ابن الحسن. رأيتُ أن هذا النص يمكن أن يندرج في «المقامة» هو الآخر، مع أنه لا يشكّل مجلساً مباشراً، بيد أنّ هذا المجلس يتشكل ضمن البنية العامة للنص.

تألّف هذا النص من عدد من الشخصيات. أبرزها القاضي ابن الحسن الذي هو في النص: «أطروفةُ الزمَن التي تجلُّ غرائبها عن الثمن، وقِرْدٌ شاردٌ من قُرود اليمن، ذَنَباً وأحْداق، وفروةً وأشداقا»[14]. ثم تليه شخصيّة (والد القاضي) الذي له درجة «الأمير عند مولدي الحمير». ثم (أم القاضي) المعروفة بـ «أم جعسوس»: فهي: قابلة ذلك الوضع، ومهدّرة الفطام والرّضع، تُولول عند الخلاص، وتُعوّذ المولود بسورة الإخلاص»[14].

وإلى أن يصحح أصحابُ الاختصاص قراءتي لهذا النص، فإنيّ سأظلُّ أعدّه في (المقامة)، وقد اقترحتُ تسميته بـ «المقامة الجعسوسية»؛ وهو نصّ جارح التوصيف، صافع التصوير، كيف لا وهو يدور حول شخصية غادرة بحق كما رآها ابن الخطيب، وكما بينها لنا (المقّري) في معرض حديثه عن أعداء ابن الخطيب الذين «أكثروا في شأنه الكلام، ونسبوه إلى الزندقة والانحلال من ربقة الإسلام». حسب تعبير المقّري.

واللافت كذلك في هذه الشخصية الإشكالية الخلافية، كثرة إنتاج صاحبها في القصيدة والموشحة والمقامة، وفي ضروب عدة من التأليف؛ حتى لقد أنشأ نصوصاً شعرية ونثرية كان قد تكلّف فيها تكلّفاً ظاهراً، حيث اشتملت كلّ كلمة وردت في تلك النصوص على حرف بعينه هو حرف «س» احتراماً لاسم «فارس» الذي لدى السلطان أبي عنان[15]. فكيف تسنّى لذي الوزارتين أن يُنجز هذه الأعمال، وأن يتكلّف هذا الضرب من التأليف؟ بل كيف وجد الوقت لها في الآن الذي كان فيه علماً في السياسة وتصريف الأمور، وكيف وازن بينها وبين كثرة الطرّاق عليه في أية ساعة من نهار أو ليل؟

ثم هو، على الصعيد الشعبي، وريث أب كانت له مكانة استثنائية عند الناس وعند أولي الشأن على حدّ سواء. ولعلّ في الإجابة عن مثل هذه التساؤلات يستطيع الباحث أن يضيء جوانب أخرى من هذه الشخصية الإشكالية التي تماهت في السياسة حتى الإدمان، ثم أقلعت عنها بصورة باترة حتى البينونة الكبرى.

ففي غرّة جمادى الآخرة من سنة ٧٧٣ جاز لسان الدين إلى سبتة -حسب المقّري- تاركاً أعباء الوزارة بالأندلس، «مفارقاً المال والولد والجاه، فاراً إلى ما يرجوه من حياة هادئة مطمئنّة في ظل السلطان المريني.. وقد كانت هجرته تلك وليدة أزمة نفسية طالت به معاناتها إلى أن وضح له المنهج واستبانت الطريق»[16]. وسببها يأسه من السياسة وصروفها، وما كان ذلك إلاّ بسبب تغيّر النفوس عليه «لما بلغه من مكانة واستقلال في النظر وبسطة في النفوذ، فكثرت السعايات وتنكّر له من كان هو سبباً في تقريبهم ورفع جاههم، وسيطرة الحسد على بعض النفوس، ولم يكن هو غافلاً عمّا يجري من حوله، ولا سيّما ما يقوم به مَن رشّحهم للمناصب التي هم فيها، ومكّنهم منها»[17]. ولكنه مع ذلك لم ينجُ من القتل الذي أحسّه قبل وقوعه وتنبأ به عبر التائية المارّ ذكرها.

ومن تابع مكائد القاضي ابن الحسن ضدّ وليّ نعمته لن يعجب ممّا رماه به لسان الدين في ذلك النص الصافع الذي وصفناه بـ «المقامة» واقترحنا تسميته بـ: المقامة الجعسوسية.

المراجع

١- المقّري. نفح الطيب (النفح) ج٥. تح د. إحسان عباس. دار صادر. بيروت.

٢- محمد عبد الله عنان «لسان الدين بن الخطيب، حياته وتراثه الفكري» ط١. ص ٣٥١ مكتبة الخانجي. القاهرة ١٩٦٨.

٣- النفح (م س).

٤- ابن الخطيب. «ريحانة الكتّاب ونجعة المنتاب» (الريحانة). تح عنان. م١. ط١. ص ٥٦. الخانجي. ١٩٨٠. القاهرة.

❖- وردت في (الريحانة) «بِحَدِّه». وبغية استقامة الوزن آثرنا استعمال كلمة «برحه» التي كانت قد وردت في القصيدة ذاتها بمصدر آخر. [ع. الحلبي]

٥- النفح. (م س). ولسان.. (م س) ص ٣٠٣-٣٠٥.

٦- في النفح ج٥ (م س) تضبط التاء بالسكون: وفي كتاب: «الأندلس من نفح الطيب» ط١/ص ٤٥٥ تضبط التاء بالضم. وفي كتاب «لسان الدين بن الخطيب، حياته و..(م س) ص ١٧٠ لا تضبط التاء بشيء ثم إن كلمة «البيوت» ترد في البيت الرابع بدل «السّموت».

٧- النفح. (م س) ص ٩٨-٩٩. و«الأندلس من نفح الطيب» لعدنان درويش ومحمد المصري. ط١ ص ٤٤٦-٤٤٧. وزارة الثقافة /دمشق/ ١٩٩٠.

٨- الوجيز في الأدب العربي ص ١١٥. دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر دمشق (د ت). و«كتاب في جريدة) رقم ٦٤ س٦. شباط /فبراير/ ٢٠٠٣.

٩- الوجيز.. (م س) ص ١١٦.

١٠- الريحانة. النفح. لسان.. (م س) ص ٣٧٦.

١١- إحسان عباس «ملامح يونانية في الأدب العربي» ص ١٧٥. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٧٧ بيروت.

١٢- الريحانة (م س) م٢. ص ٣١٩. ولسان.. (م س) ص ٣٧٨. والنفح م٦.

١٣- الريحانة (م س).

١٤- لسان الدين بن الخطيب «الكتيبة الكامنة فيمن لقيناه بالأندلس من شعراء المئة الثامنة» ص ١٤٦. تح: د. إحسان عباس. دار الثقافة سلسلة الكتب الأندلسية ٨. بيروت.

١٥- الريحانة (م س) م٢. ص ٢٤٦.

١٦- د. إحسان عباس. مقدمة تحقيق: الكتيبة الكامنة (م س).

١٧- نفسه. ص ٨.

١٦٥

المعرفة (الجذور والمقدمات)

د. شمس الدين شمس الدين *

المعرفة (Knowledge) حالة - نتيجة (State - Result) لعمل الدماغ. وهي وظيفة (Function) أساسية من وظائفه، ترتبط بمجموعة (نسق- system) من الوظائف الدماغية البيولوجية والذهنية.

والمعرفة حاجة فطرية وحالة حادثة لدى دائرة واسعة من الأحياء التي تمتلك دماغاً، وظاهرة تاريخية، ديناميكية، اجتماعية. تتجلى في القدرة على التعرف على الأشياء (مواضيع، ظواهر، خصائص، عمليات، ماهيات، قوانين، أفكار..). وهي كحاجة وكحالة حادثة تنمو بالاكتساب، من خلال التجربة العملية والذهنية للكائن.

(*) د. شمس الدين شمس الدين باحث ومحاضر من سورية. دكتوراه في الاقتصاد (أساليب رياضية)
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب.

وفي عصرنا هذا، الذي يوصف، إلى جانب مايوصف به من أوصاف معروفة، بعصر الانفجار المعرفي، نحن أحوج مانكون للعمل على تأصيل وتحديد مفهوم المعرفة، ماهياتها، جذورها ومقدماتها، أصولها وفروعها.

منطلقات وأسس منهجية

من المسلّم به أن أية ظاهرة (Phenomenon) هي حالة - نتيجة لوظيفة يقوم بها نظام (system) معين. ونحن نعلم، على العموم، أن الدماغ، كأي نظام، يقوم بمجموعة من الوظائف البيولوجية والذهنية، تفضي إلى حالات - نتائج محددة. وما يهمنا هنا، تلك الوظائف والحالات الذهنية، التي تنتج المعرفة بمفهومها العام والشامل.

بداية ولإزالة اللبس في المصطلحات والمفاهيم لابد من التمييز بين الوظيفة والحالة.

الوظيفة: مجموعة من العمليات المترابطة (نسق) يؤدي إتمام إنجازها إلى وقوع حدث.

الحالة: هي محصلة - نتيجة لقيام النظام بوظيفة ما، تتمدد بشروط وظيفية وتتجلى بعلائم ومؤشرات معينة.

والوظائف والحالات الدماغية كل مترابط لايمكن الفصل بين أجزائه، كما لايمكن الفصل بين الوظائف والحالات الذهنية من الناحية العملية إلا ذهنيًا. وكلنا يعلم أن الظواهر الذهنية مثل الإدراك، العقل، الوعي، العلم، الفلسفة، الحكمة، وغيرها من المسميات هي حالات - نتائج لوظائف دماغية - ذهنية تنتجها عمليات (وظائف) لها نفس التسميات. فالإدراك، على سبيل المثال، حالة لابد أن تكون مشروطة بمجموعة من العمليات الذهنية - البيولوجية التي تنتج هذه الحالة. والإدراك قبل أن يكون حالة - نتيجة هو، من وجهة نظر عملياتية - سببية وظيفية. فلكي تتحقق حالة الإدراك في الذهن، لابد أن يقوم الذهن بوظيفة الإدراك. وقل ذلك عن العقل والوعي والعلم والفلسفة والحكمة.

في نفس الوقت الذي تترابط وتتفاعل فيه الوظائف الذهنية مع الوظائف البيولوجية للدماغ، مشكلة نسقًا من الوظائف، تترابط الوظائف الذهنية وتتفاعل مع بعضها البعض مشكلة نسقًا جزئيًا (Sobsystem).

ما هي هذه الوظائف على وجه التحديد؟ من أي العمليات الذهنية تتكون؟، كيف تحدث وتتراتب فيما بينها؟، كيف تترابط مع بعضها البعض في سياق العملية الذهنية وشبكة علاقاتها الوجودية (ontological) والسببية (Causality). ذات الخصائص الاستراتجاعية



(Feedback)، مشكلة هذا النسق الوظيفي والنتائجي المعقد، هذا مالا نعرفه على وجه التحديد أو من غير المتفق عليه، على الأقل، ونريد الإجابة عليه في بحثنا هذا!.

للإجابة على هذه الأسئلة لابد من البحث عن البسيط والجوهري في خضم التعقيد والكشف عن جذور المعرفة، ماهيتها، مقدماتها ومصادرها، والوقوف على آليات حدوثها ونتائجها. وذلك بالاعتماد على الرصيد المعرفي: الفلسفي والعلمي والتقاني المتاح، من حيث المعطيات ونتائج التجارب والأبحاث، ومن حيث المدخل والأسلوب.

المدخل والأسلوب

كون موضوع بحثنا هذا، موضوع معقد، بل شديد التعقيد، نحتاج إلى مدخل يفي بأغراض البحث ويستجيب لأهدافه.

ينبثق تعقيد الموضوع عن طبيعته المعقدة، التي تتجلى بدورها في تركيبة

الدماغ وبنيته وآليات عمله المعروفة أو المكتشفة حديثًا، على وجه العموم، ونسق العمليات والحالات الذهنية على الخصوص، الذي يشكل، وبغض النظر عن موقعه التدرجي وتراتيبه في مجموعة النظم البيئية العالية الترتيب (Supersystems)، نظامًا مركبًا عالي التنظيم، متنوع، دينامكي، احتمالي السلوك. وبرأينا سيكون من المناسب والأفضل أن ندخل في تناول هذا الموضوع مدخلاً نظميًا شموليًا.

يقضي المدخل النظمي - الشمولي (Global - Systems Approach) اعتبار موضوع البحث نظامًا يتكون من مجموعة من العناصر (أو النظم الجزئية) المترابطة مع بعضها بعلاقات ذات خصائص معينة، يمكن تفكيكه وتركيبه ذهنيًا، لتحديد عناصره وأنساقه الجزئية وعلاقاته والكشف عن خصائصه والوقوف على آليات عمله ككل، ووظائفه وأهدافه. ولتحقيق ذلك، نرى من المنطقي أن نأخذ بأسلوب تحليل النظم (Systems Analy-sis method).

يقضي هذا الأسلوب: تحديد هدف البحث ونقطة الاستناد التي تمثل منطلق البحث[1]. إن الهدف من هذا البحث، كما أشرنا أعلاه، تأصيل مفهوم المعرفة بالبحث، بداية، عن جذورها ومقدماتها.

ولتحديد نقطة الاستناد في تحليل نظام المعرفة، نرى في استقراء كل مايمكن استقراؤه من المعطيات العلمية المتاحة عن الوظائف الدماغية والحالات - الذهنية المعروفة، تمييزها وتصنيفها، تفكيكها وتركيبها، منطلقًا موضوعيًا مناسبًا.

وبناءً على ذلك، قمنا بتحليل الوظائف والحالات - الذهنية المختلفة، بغية تحديدها وتعريفها، بغض النظر عما اعتاد عليه الناس، من استخدام غير دقيق التحديد للتعابير الدارجة ومضامينها الاصطلاحية المتعلقة بهذه العمليات والوظائف والحالات - النتائج، وإعطاء كل منها، التعبير اللغوي - الاصطلاحي الأكثر وضوحًا وتحديدًا من الناحية الموضوعية والأكثر صراحة وشفافية من الناحية اللغوية.

بما أن القيام بالوظيفة يؤدي إلى حدوث الحالة، وبتعبير آخر بما أن الوظيفة تمثل السبب والحالة تمثل النتيجة، فقد كان من المنطقي أن ننطلق في بحثنا من دراسة الوظائف الدماغية، لأن الوظائف

(١) للاستزادة حول أسلوب تحليل النظم انظر: د. شمس الدين عبد الله شمس الدين: النظرية العامة للنظم. (تحليل النظم) مجلة المعرفة العدد رقم (٤٦١)، وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق- ٢٠٠٢.

الذهنية، موضوع بحثنا جزيء (نظام أو نسق جزئي) من هذه الوظائف.

الوظائف الدماغية

من المعروف في العلم أن الدماغ هو المسؤول عن معرفة العالم المحيط بنا والتعرف عليه. وبات من المؤكد أن المهارات البشرية المختلفة تتحكم فيها مناطق مختلفة من الدماغ البشري[2]. وما نعلمه عن هذه المناطق حاليًا، يكفي للتمييز، مبدئيًا، بين نوعين من المناطق الدماغية: مناطق البرامج المقفلة ومناطق البرامج المفتوحة[3].

١- مناطق البرامج المقفلة (Closed programmes) وهي المناطق التي تتحكم في الغرائز وأعمال ردود الفعل الانعكاسية (Reflexes) ومعظم أنماط الحركة وآليات عمل الدماغ والجملة العصبية وغير ذلك[4].

٢- مناطق البرامج المفتوحة (Open programmes). وهي المناطق التي تظل مهيأة لاستقبال المعلومات من الوسط المحيط بالإنسان وإصدار الإشارات للتصرف إزائها بالطريقة المناسبة. ودائرة نفوذ هذه المناطق الدماغية تشمل الكثير من مكونات جهازنا المعرفي. مثل القدرة على تعلم اللغات واكتساب العادات واستدعاء المعلومات من الذاكرة ومعالجتها وهي على نوعين أيضًا[5].

أ- منطقة الذاكرة (Memory): وهي المنطقة التي تختزن فيها كل أنواع المعلومات التي اكتسبت طوال الحياة. ومنها الذاكرة القريبة والذاكرة البعيدة[6].

ب- منطقة المعالجة (Proccessing): وهي المنطقة التي تستدعى إليها المعلومات المخزنة في الذاكرة أو تستقبل فيها المعلومات عن طريق الحواسب، وتعالج

(٢) انظر: أرنست ماير: هذا هو علم البيولوجيا - دراسة في ماهية الحياة والأحياء، عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- ٢٠٠٢، ص(٩٣-٩٤).

(٣) إن مفهوم مغلق أو مفتوح، مفهوم نسبي. حيث لايوجد في الواقع نظم مغلقة تمامًا أو مفتوحة كلية. فكل النظم في الواقع مفتوحة ولكن بدرجات متفاوتة واعتبار هذا النظام أو ذاك مغلقًا أو مفتوحًا، يخضع لاعتبارات تتعلق بحجم ونوعية مدخلاته ومخرجاته ونسبة حجم العمليات الداخلية إلى مجمل العمليات التي يقوم بها النظام. وفيما يتعلق بالنظام، موضوع بحثنا، تشكل المعلومات - مادة العمليات الذهنية - جل مدخلاته ومخرجاته. وسنتطرق إلى مفهوم المعلومات لاحقًا في هذا البحث.

(٤) أرنست ماير. مرجع سابق، ص(٩٣-٩٤).

(٥) المرجع السابق، ص(٩٣-٩٤).

(٦) المرجع السابق، ص(٩٣-٩٤).

وتنتج معلومات جديدة للتصدير أو التخزين أو كلا الأمرين معًا[(٧)].

ومن المعروف أيضًا أن الوظائف الدماغية عديدة ومتنوعة، يمكن بناءً على ماتقدم تحليل (تفكيك وتركيب) كل منها على مستويات مختلفة من التدرجية باتجاه التخصيص والتحديد. كما يمكن تصنيفها وجمعها على مستويات مختلفة، أيضًا من التدرجية باتجاه التجريد والتعميم.

وباستقراء كل ما هو ممكن استقراؤه من الأفعال الدماغية المعروفة، يمكننا تصنيف وتعميم الوظائف الدماغية بموجب مؤشرين أساسين:

١- حسب طبيعة العمل، تصنف الوظائف الدماغية إلى:

- وظائف بيولوجية (Biological Functions): وهي الوظائف التي تتصرف إلى إدارة العمليات الفيزيائية والكيميائية - الحيوية في الجسم الحي (الهضم التنفس، الحركة.. الخ)، تتحكم فيها على الغالب برامج مقفلة (مغلقة).

- وظائف ذهنية (Brain Functions): وهي الوظائف التي تتصرف إلى المعرفة وإنتاج الأفكار، تتحكم فيها برامج مفتوحة.

٢- حسب نوع العمل، تصنف الوظائف الدماغية إلى:

- وظائف إرادية (Volitive Functions): وهي الوظائف التي يمكن التحكم بها إراديًا (حركة العضلات الإرادية: التنفس وحركة اليدين في حالة اليقظة، التفكير.. وغيرها).

- وظائف لا إرادية (Involitive Functions): وهي الوظائف التي لايمكن التحكم بها إراديًا أو أن التحكم بها ممكن ولكن بشكل غير مباشر. وعلى العموم وضمن ظروف وشروط معينة، تحدث بشكل أتوماتيكي (التنفس في حالة النوم، عمل القلب، هضم الطعام في المعدة، التفاعلات الكيميائية في الجسم، الأحلام.. وغيرها). ورغم أنه لايمكننا الفصل عمليًا بين الوظائف البيولوجية والذهنية وبين الوظائف الإرادية واللاإرادية، إلا أنه يمكن التمييز بينها وفصلها، ذهنيًا، عن بعضها البعض كأنساق جزئية (subsystems). وما يهمنا هنا، وعلى وجه التحديد، نسق الوظائف الذهنية - الإرادية ذات العلاقة بإنتاج المعرفة وما ينجم عنها من حالات ذهنية. والتي يمكن جمعها وإيجازها في وظيفة ذهنية عامة، واحدة وأساسية هي وظيفة التفكير (Thinging Function).

التفكير(thinging): مجموعة من العمليات الذهنية - الإرادية، التي يقوم بها

(٧) المرجع السابق، ص(٩٣-٩٤).

الدماغ البشري لتوليد أو إنتاج الأفكار، بنية فهم كنه الظواهر، التنبؤ بسلوكياتها والتحكم بها أو إبداع صور جديدة بالنمذجة والمحاكاة.

الفكرة (Idea): صورة ذهنية عن شيء ما، يمكن أن يكون نظامًا أو منظومة أو نسقًا أو عنصرًا أو علاقة أو وظيفة، أو هدف، أو خاصية، ظاهرة أو عملية أو مشكلة، تأخذ أشكالاً مختلفة، منها الشيئية (فيزيائية، حيوية، اجتماعية، تقنية) حقيقية أو خيالية، شكلية - رمزية أو منطقية أو رياضية صحيحة أو غير صحيحة، فنية أو أدبية، قيمية: جمالية أو أخلاقية .. والفكرة هي موضوع التفكير[٨] والأفكار هي اللبنات الأساسية التي تتكون منها المعرفة. وفي هذا (الفكرة موضوع التفكير) وذاك (الفكرة نتاج التفكير)، نرى العلاقة الجدلية بين العملية والثمرة بين السبب والنتيجة بين الفكرة والتفكير والأفكار أنواع وأصناف يمكن تصنيفها بموجب عدد من المؤشرات حسب الموضوع والمجال والعمق. وعلى الخصوص هنا، ذلك التصنيف الذي يخدم موضوع بحثنا ويدخل في إطاره العام ألا وهو تصنيف الأفكار إلى أفكار بسيطة وأفكار مركبة..[٩]

الأفكار البسيطة (Simple Idea): وهي الأفكار التي تعكس جانبًا معينًا من جوانب أو خصائص الأشياء وتتكون بالإحساس المباشر (كما سنوضح ذلك في فقرة لاحقة) أو التفكير البسيط كأفكارنا عن لون الأشياء، حجمها، شكلها، حرارتها، حركتها، رائحتها، صوتها، طعمها، نعومتها أو خشونتها .. الخ. أو أفكارنا عن الأشياء ككل ظاهر أو محسوس، يتكون من مجموعة من العناصر والعلاقات يمكن معرفته بمجموعة من الخصائص كمعرفتنا للجوامد والنباتات والحيونات وغيرها.

الأفكار المركبة (Complex Idea): وهي الأفكار التي تتشكل نتيجة لدمج وتركيب وتعميم الأفكار البسيطة كالأفكار الفلسفية والعلمية النظرية، أو تخصيصها كالأفكار التطبيقية كما في التقانة والإدارة والطب والهندسة وغيرها. والأفكار المركبة لا تتأتى إلا بالتفكير والفهم.

الفهم (understanding): هدف رئيس من أهداف التفكير. وهو حالة - نتيجة له، تتجلى في تكوين فكرة بالتصور الذهني لعلائم ومؤشرات الأشياء التي نكون عنها صورة إما أن تكون صحيحة أو غير صحيحة، عن أشياء موجودة (صورة

(٨) جون لوك: مقالة في العقل البشري. من كتاب: إيسايا بيرلين: عصر التنوير - فلاسفة القرن الثامن عشر، وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق- ١٩٨٠، ص(٤٤).

(٩) المرجع السابق، ص(٥٠-٥٢).

حقيقية) أو غير موجودة (صورة خيالية). تنتج الصورة الخيالية بالتخيل.

التخـيل (Imagination): نوع من التفكير يتلخص في عملية صنع الخيال، والخيال (Image) وكما أشرنا أعلاه صورة ذهنية خيالية لموضوع ما، ويمكن للتخيل أن يكون علميًا أو لاعلمي، فلسفي أو فني، ويشكل عام التخيل إبداع وملكة من ملكات الإنسان التي يتفرد بها.

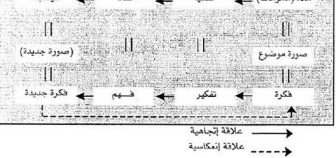
والفهم حالة نسبية وعلى درجات: سطحي وعميق، يتناسب ومستويات التفكير التي يمكننا تصنيفها في مستويين أيضًا: بسيط وعميق.

التفكير البسيط: هو ذلك التفكير الذي ينتج صورًا ذهنية أو أفكارًا بسيطة.

التفكير العميق: ويضم التبصر والتأمل.

التبصـر (Reflection): وهو عملية ذهنية تتلخص في محاولة رؤية الأشياء أو الإحساس بها، إدراكها، عقلها، وعيها، بشكل أكثر عمقًا وشمولية، لابالأحاسيس وحدها، بل بالتفكير فيما نحس به. لإنتاج صورة ذهنية أكثر صدقًا وأمانة في عكس الواقع الموضوعي للأشياء.

التـأمل (Contemplation): هو ذلك التفكير الذي يحلل ويركب الصور الذهنية أو الأفكار البسيطة وينتج صورًا أو أفكارًا مركبة جديدة. والفكرة أو الصورة الذهنية الحقيقية أو الخيالية، وكما أشرنا أعلاه لاتنتج إلا بالفهم. والفهم لايحدث إلا بالتفكير. وفي هذا نرى العلاقة الجدلية ذات الخصائص الاسترجاعية بين الفهم كحالة والفكرة كموضوع وكنتيجة. وذلك من خلال عملية التفكير. والرسم أدناه يوضح نسق العملية الذهنية ذو العلاقة الاسترجاعية الذي يكشف عن الجانب الديناميكي في حدوث وتطور المعرفة.



والتفكير وظيفة مركبة من عدة وظائف يمكن تفكيكها إلى مجموعة متداخلة ومترابطة من الوظائف الفرعية بموجب عدد من المؤشرات نلخصها بما يلي:

أ- من زاوية نظر هدفية نميز خمس مجموعات من الوظائف:

١- التمييز والتصنيف (distinction and classification).

٢- التجريد والتعميم (abstraction and generalization).

٣- التحليل والتركيب (analysis and synthesis).

٤- الاستقراء والاستدلال والاستنباط (induction and coclusion and deduction).

٥- الإبداع الذهني (Brain creativity) بالتخيل أو التصور، التفنن والمحاكات (Visualize, diversty, mastery and Simulation).

ب- ومن زاوية نظر عملياتية، نجد بالإمكان تمييز ثلاث وظائف شرطية لإنجاز هذه الوظيفة (التفكير) وتجيب على أربعة أسئلة.

تتلخص هذه الوظائف الفرعية في:

١- توفير مادة التفكير (معطيات وصفية أو بيانات تحليلية، أفكار عن الموضوع)، عن طريق استكشاف واستقبال وتخزين المعلومات.

٢- توفير أدوات التفكير (مداخل، مناهج، أساليب وطرق وتقنيات وأدوات معرفية - ذهنية مساعدة). عن طريق التلقي والتعلم والابتكار والإبداع.

٣- إدارة عملية التفكير، ومعالجة مجموعة من المعطيات الإعلامية لفهم حواها أو لإنتاج أفكار جديدة.

أما الأسئلة فتتلخص في:

١- حول ماذا نفكر؟ (تحديد الموضوع).

٢- لماذا نفكر؟ (تحديد الهدف).

٣- كيف نفكر؟ (تحديد المدخل والمنهج والأسلوب).

٤- بماذا أو بأية الأدوات الذهنية وبمساعدة أية الوسائل المعرفية نفكر (تحديد الطرق والتقنيات والوسائل المساعدة).

مادة التفكير

التفكير وكما أشرنا أعلاه، وظيفة أساسية من وظائف الدماغ البشري. ولكل وظيفة مادة. ومادة التفكير، وما من مادة يستخدمها الدماغ لإنجاز هذه الوظيفة وغيرها من الوظائف الدماغية، سوى المعلومات.

المعلومات (Information): خاصية وجودية من خصائص الأشياء وظاهرة كونية، لاتوجد بمعزل عن الأشياء وبدون حامل مادي - طاقوي لها. تشكل مع حاملها عنصراً أساسياً من العناصر الكونية، البدئية الثلاثة (الكتلة - Mass والطاقة - Energy والمعلومات - Information)، المكونة للطبيعة والمجتمع والفكر،

تتجلى فيما تحدثه من تأثير على مستقبلها، قابلة للاكتشاف والجمع والتحليل والنقل والحفظ والتناسخ والاستنساخ والتوالد والتكاثر والتوارث والانبعاث والفناء والتحكم بها، تخضع في حركتها، ككل الأشياء، لقوانين عامة، يمكن نمذجتها والتعبير عنها بأشكال تعبيرية – رمزية عديدة[١٠].

تصنف المعلومات التي يحوزها الإنسان ككائن مفكر في نوعين:

١- المعلومات التكوينية: وهي المعلومات الموروثة (خلقة) والتي تشكل عنصراً أساسياً من عناصر تكوين الجسم الحي[١١]، وهي جاهزة ومقفلة، قد برمجت منذ البدايـة (Rigidly pro-grammed)[١٢].

إلا أن علم الجينات أو علم الوراثة (Genetics) استطاع أن يحدد لدائرة واسعة من الجينات، التي تحمل المعلومات والبرامج الطبيعية – الوراثية، وتتحكم بمجمل العمليات الحيوية التلقائية O غير الإرادية، بعض وظائفها (الخريطة الجينية)، وبالهندسة الجينية أو التقانة الحيوية (Biotechnics)، التي تعتمد بشكل أساسي على استبدال جين آخر، عن طريق مايعرف الآن بالتأشيب المماثل بغرض معالجة الأمراض الوراثية أو تعديل الكائنات الحية جينياً وغير ذلك[١٣]. وبذلك فتحت أولى بوابات حصن المعلومات التكوينية التي بقيت مقفلة حتى العقود الأخيرة من القرن العشرين. ولاندري ما سيأتينا به المستقبل عن بنية هذه الجينات وما تحمله من معلومات كعناصر (حروف) أو كأنساق (برامج) إعلامية يمكن استخدامها والتحكم بها لتحقيق أغراض شتى، تتوسع بها دائرة معارفنا – معلوماتنا المكتسبة.

٢- المعلومات المكتسبة: وهي المعلومات التي يكتسبها الإنسان خلال تجربته الحياتية، وهي على نوعين: معلومات مصدرها البيئة ومعلومات جديدة اكتشفت أو أعيد تشكيلها بالتفكير. هذا النوع من المعلومات فقط (المكتسبة) يشكل مادة التفكير وكافة العمليات الذهنية الأخرى.

تكتسب المعلومات من البيئة بالتلقي،

(١٠) انظر د. شمس الدين شمس الدين: نظرية المعلومات (مفاهيم ومقولات أساسية)، مجلة المعرفة، العدد (٤٥٠)، وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق- ٢٠٠١ص(١٠-٢٣).

(١١) د. عبد المحسن صالح: التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، الطبعة الثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – ١٩٨٤، ص(١٣٦-١٣٩).

(١٢) ارنست ماير، مرجع سابق، ص(٩٣).

(١٣) د. هاني رزق: مشروع الجينوم البشري فتح علمي جديد لمعرفة الجينات المسؤولة عن الأمراض الوراثية التي تصيب الإنسان جريدة تشرين، العدد (٧٩٦٠)، الأحد ٢٠٠١/٤/٢٥، ص(٥).

بشكل مباشر أو غير مباشر، أو بإنتاجها بالتفكير. فمادة التفكير معطيات مصدرها البيئة. وبرامج التفكير وأدواته المعرفية، ومنتجات التفكير نفسها، معلومات أساسها معلومات مكتسبة من البيئة. فالمصدر الأساسي للمعلومات الخام أو المصنعة - مادة التفكير، هو البيئة - بالعلم والبحث نستكشفها ونجمعها ونخزنها، وبالتفكير نعيد تصنيعها وإنتاجها. وسنشير إلى الكيفية التي تكتسب فيها المعلومات وإلى أدوات ووسائط ووسائل اكتسابها، في معرض بحثنا عن جذور المعرفة.

جذور المعرفة

منذ أكثر من ثلاثة قرون أكد الفيلسوف الإنكليزي جون لوك ووافقه على ذلك بعض فلاسفة زمانه وغالبية فلاسفة وعلماء زماننا هذا على أن الواقع الموضوعي: الطبيعي والاجتماعي، مصدر أي نوع من أنواع المعلومات[14]. ومن المعروف أن المعلومات المكتسبة من البيئة، تكتسب بالحواس: السمع، البصر، الشم، الذوق، اللمس وذلك بأدوات الحس: الأذن، العين، الأنف، اللسان، الجلد، بمساعدة تقنيات معينة أو بدونها...

تخزن المعلومات على شكل طاقة كامنة[15] وتنتقل بواسطة حامل طاقوي على شكل موجات صوتية، أو ضوئية، أو حرارية، أو كهربائية، أو مغناطيسية أو حركية - ميكانيكية، أو راديوية وغيرها، تؤثر بواسطتها على الجسم المتلقي[16].

عندما تصل الموجة إلى جسم المتلقي، لابد أن تحدث أثراً. تتوقف أبعاد وخصائص هذا الأثر على نوع المؤثر (الموجة) وخصائصه من جهة، وعلى نوع وخصائص مستقبلات هذه الموجة والمستقبل نفسه من جهة أخرى.

بحدوث الأثر، كعامل سببي، تنشأ حالة - نتيجة، هي ما اتفق على تسميتها بالإحساس[17].

الإحساس (Feeling): حالة - نتيجة، يحدثها تأثير فعل شيء ما على شيء آخر، تتجلى في رد فعل هذا الشيء على فعل الشيء الآخر، كحدوث تغير ما في البنية التكوينية أو الجملة السلوكية لهذا الشيء. ولو نظرنا إلى كل ما هو ممكن النظر إليه في هذا الكون، نرى أن الأشياء (الجوامد والأحياء)، وبدون استثناء تؤثر على بعضها البعض وتتأثر ببعضها البعض، في دائرة

(١٤) انظر: جون لوك: مرجع سابق، ص(٥٠). - روجيه غارودي: النظرية المادية في المعرفة، دار دمشق، بلا تاريخ ص(٢٩-٣٦)- جورج غورفيتش: الأطر الاجتماعية للمعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بلا تاريخ - آرنست ماير، مرجع سابق، ص ().

(١٥) جان جاك سرفان شرايبر: التحدي العالمي، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠، ص(٢٩١).

(١٦) فيكتور بيلكس: الموسوعة الصغيرة في علم السيبرنيتيكا، «دار مير» للطباعة والنشر، موسكو - ١٩٧٤، ص(٢٦٩).

(١٧) جون لوك، روجيه غارودي: مراجع سابقة.

معينة، ويشكل ما من أشكال التأثير والتأثر، محدثة ظاهرة الإحساس.

فالإحساس ظاهرة كونية عامة وخاصية موضوعية وجودية، تتمتع بها كافة الموجودات من جوامد وكائنات حية بما في ذلك الإنسان. إلا أن إحداث الأثر في شيء ما وبالتالي توليد الإحساس لديه، لايمكن أن يتم، إلا بفعل عامل (شيء) سببي معين (مؤثر)، تربطه مع عامل (شيء) آخر (متأثر) علاقة سببية ما. وبالعكس إذا كانت الأشياء معزولة عن بعضها البعض، بمعنى لاتوجد بينها علاقة سببية فإنه لايمكنها التأثير على بعضها البعض، وبالتالي لايمكنها الإحساس ببعضها البعض. فالإحساس، ورغم أنه خاصية كونية عامة، إلا أنه لايمكن أن يحدث في الأشياء، إلا من خلال علاقة سببية ما، تربط هذه الأشياء مع بعضها البعض.

والإحساس عند الأشياء ليس بسوية واحدة، حيث يختلف ويتنوع ويتسع ويضيق تبعًا لمدى ارتقاء الشيء من حيث البنية التكوينية والسلوكية.. فمجال الإحساس عند الجوامد محصور ضمن حدود العلاقة الفيزيائية أو الكيميائية، والذي يتجلى في ردود الفعل على التأثيرات الفيزيائية أو الكيميائية الخارجية والداخلية: الضغط، الطرق، الحرارة، الضوء، الرطوبة، الإشعاع، الجذب الكتلي، التحريك الميكانيكي التفاعل الكيميائي وغيرها.

أما عند الأحياء، فيشغل الإحساس مجالاً أوسعًا وأكثر تنوعًا، سأسميه الإحساس الإدراكي (cognitive Feel-ing). يتجلى عند النبات في ردود الفعل المعقدة، الناجمة عن المؤثرات الخارجية والداخلية: التمثيل اليخضوري، الانشطار الخليوي، النمو، التكاثر، الإثمار، الذبول... وعند الحيوانات الراقية، التي تمتلك دماغًا وجملة عصبية متطورة، يتعدى الإحساس بالأشياء المادية إلى إحساس، سأسميه إحساس عقلي (mind Feeling) يصل إلى درجة الشعور (sense)، الذي يتجلى في الإحساس الفطري الغريزي بالحرية والحزن والفرح، والخوف والأمان، الإلفة والمودة والعطف وغيرها من الظواهر التي نلاحظها بجلاء عند القطط والكلاب ومختلف الحيوانات الأليفة وغير الأليفة.

ورغم أن القدرة على الإحساس عند النباتات والحيوانات، يمكن أن تفوق قدرة الإنسان على الإحساس في بعض المجالات أو من حيث رهافة الحس (الشم عند الكلب، والرؤية عند النسر، تحديد الاتجاهات الجغرافية عند القطط وغالبية الحيوانات البرية..)، إلا أن الإحساس عند الإنسان يأخذ أقصى مداه، حيث لايحس الإنسان نتيجة للتأثيرات المادية فقط كالتأثيرات الفيزيائية والكيميائية والحيوية أو الشعور البدائي، الفطري، الغريزي، بل يتعداه إلى ما سأسميه بالشعور الإنساني.

الشعور الإنساني (humanity sense): إحساس راق ينصرف إلى الإحساس بجماليات المعرفة والعلم والفن والثقافة والأدب وأخلاقيات المجتمع وقيمه الإنسانية ونقيضاتها (العدل والظلم، الكرامة والمهانة، الحرية والاستبداد، الجمال والقبح..).

مقدمات المعرفة

قلنا إن إحداث الأثر يؤدي إلى نشوء حالة - نتيجة، إلى إحساس. إذا استطاع الشيء أن يحتفظ بصورة انطباعية (وهو مايسمى بالانطباع البسيط - Simple Impinting) عن هذه الحالة ويتذكرها عند تكرارها فقد أدرك. وهذا نوع من الإدراك يعرف بالإدراك الحسي (Perception) البدائي، الذي يظهر عند الكائنات الحية، ابتداءً من وحيدات الخلية وانتهاءً بالنبات[١٨].

يمكن لهذه الصورة أن تتشكل تحت تأثير أي نوع من أنواع الأمواج حاملة المعلومات، وأن تنطبع بشكل ما من الأشكال النيزيائية أو الكيمائية - الحيوية في خلايا الجسم الحي[١٩] وتنتقل نسخة منها إلى الدماغ الحيواني عند الحيوان أو الإنساني عند الإنسان. فالإدراك وظيفة من وظائف الكائنات الحية على مختلف درجات رقيها ابتداءً بوحيدات الخلية مروراً بمختلف النباتات والحيوانات وانتهاءً بالإنسان. فما هو الإدراك على وجه التحديد؟

الإدراك (Perception): إحساس بالأشياء بواسطة الحواس الطبيعية مجردة من أية وسائل تقنية أو بمساعدتها وتكوين صورة انطباعية كيمو - حيوية أو فيزو - حيوية، عند النباتات أو الحيوانات التي لاتمتلك دماغاً. أو صورة ذهنية (Mental Image) عند الحيوانات الراقية التي تمتلك دماغاً والإنسان. فالإدراك إحساس وصورة عند النبات والحيوان والإنسان. وهو طفرة ارتقائية، تتدرج في رقيها من الإدراك الحسي عند الكائنات الحية على الإطلاق، إلى الإدراك الشعوري (Introspectiv self- perception) عند الحيوانات الراقية، وتبلغ ذروتها عند الإنسان بالإدراك الذاتي (apperception) والإدراك ما وراء الحسي (extrasensory perception) والإدراك الإنساني (humanity perception)[٢٠].

(١٨) انظر: ندرة اليازجي: أسرار عالم النبات، مجلة المعرفة، العدد (٤٢٦)، وزارة الثقافة في ج ع س، دمشق، آذار- ١٩٩٩، ص(٥١-٦٩).

(١٩) انظر : المرجع السابق.

(٢٠) من الممتع والمفيد أن نورد هنا ماقاله، منذ قرون، حازم القرطاجي في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» حول الإدراك، وذلك في معرض حديثه عن طبيعة الأدب حيث قال: إنّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه: إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه» حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس -١٩٦٩، ص(١٨-١٩). عن مجلة الفيصل، السنة (٢٣)، العدد (٢٦٩)، مارس -١٩٩٩، ص (٥٣-٥٤). من الواضح في هذا القول أن القرطاجي يربط لإدراك بالواقع الموضوعي، وهذا صحيح، إلا أنه يقلب اتجاه العلاقة فيما بين الإدراك والصورة الذهنية عن هذا الواقع حيث يربط تكون الصورة الذهنية بالإدراك، تماماً كمعاصريه من العلماء الذين قالوا بأن النور يصدر عن العين ويقع على الأشياء فينيرها، وبذلك تحدث الرؤية. لقد أخطأ القرطاجي كما أخطأ معاصروه، لأن الإدراك، برأينا، هو نتيجة لتكوين الصورة الذهنية عن الأشياء.

بالربط بين الواقع الموضوعي للأشياء كما تحس به الكائنات والصورة الذهنية عنها، يحدث العقل.

العقل (mind): هو الربط بين الواقع الموضوعي للأشياء المحددة المحسوس بها وصورها الذهنية الانطباعية، وفي هذا تشترك الحيوانات التي تمتلك دماغًا مع الإنسان. فالعقل من حيث المبدأ، ربط بين الواقع وصورته وإدراك للعلاقة التي تربط بينهما. والعقل درجات، يبدأ عند الحيوانات التي تمتلك دماغًا ، بالربط بين الأشياء المادية وصورها وإدراك العلاقة بينها. يبلغ ذروته عند الإنسان بالربط بين الأشياء المادية أو المعنوية وصورها الذهنية وإدراك العلاقة بينها.

وعند العقل لاتوقف العمليات الدماغية (الوظائف الدماغية الذهنية)، بل تتعداها إلى وظيفة أرقى تدعى الوعي.

الوعي (consciousness): وظيفة من وظائف الدماغ، أساسها العقل، تتجلى في تجريد الصورة الذهنية - الانطباعية الخاصة والمحددة عن الأشياء المحسوسة وتعميمها في صورة مجردة عامة.

يقوم التجريد على التمييز بين الأشياء. ويقوم التعميم على التصنيف، بناءً على خصائص معينة مشتركة بين هذه الأشياء. فالوعي تجريد وتعميم يقوم على التمييز والتصنيف. وهو كما الإحساس والإدراك والعقل درجات ومستويات ومجالات. تختلف باختلاف مستوى تطور الكائن الحي يبدأ عند الحيوانات التي تمتلك دماغًا، ويبلغ ذروته عند الإنسان.

والوعي عند الإنسان يختلف مستواه، باختلاف مستويات التطور العلمي والثقافي - الاجتماعي للمجتمعات البشرية، كما يختلف من فرد إلى آخر ضمن المجتمع الواحد باختلاف القدرات الذهنية ومستوى المؤهلات العلمية والثقافية والتجربة الخاصة للأفراد.

وبظهور المجتمعات البشرية ظهر مايسمى بالوعي الجماعي. فالوعي بخلاف الإحساس والإدراك والعقل، التي تمثل ظواهر شخصية، أصبح الوعي، إلى جانب ذلك، ظاهرة اجتماعية، ظهرت تجلياتها في المجتمعات التاريخية وتطورت في أوضح صورها في المجتمعات البشرية الحديثة،و التي بلغت، مع تطور وسائل الإعلام والاتصال، ذروتها في المجتمعات المعاصرة. ويلعب هذا الوعي في مختلف مستوياته دورًا أساسيًا ومهمًا في تطور الفرد والجماعة والمجتمع المحلي والبشري[٢١].

فجر المعرفة

بالوعي يطل الكائن الحي على فجر المعرفة. فبمجرد إسقاط الصورة المجردة العامة عن الأشياء ، على كل ما يحس به ومقارنة الصورة المحددة - الموضوعية للشيء مع نموذجه الذهني العام، والموجود

(٢١) انظر: جورج غورفيتش: مرجع سابق.

لديه (صورته الذهنية العامة - المجردة)، تحدث المعرفة. فإن كان لدى الكائن صورة مجردة، عن الأشياء التي يحس بها (أي كان واعيًا)، استطاع أن يقارن بينها وبين الصورة الخاصة المحددة وبالتالي أن يميز ويصنف مايحس به.

بالتمييز والتصنيف يعرف الكائن (أي كائن حي يمتلك دماغًا) الأشياء، ويصبح بذلك عارفًا. وبتعبير آخر أدق: تحدث المعرفة بمجرد الانتقال من الصورة العامة المجردة (النموذج) إلى الواقع الموضوعي. أو من المجرد العام إلى المحدد الخاص. فالوعي، كعملية ذهنية، يقوم على استقراء الأشياء المحسوسة وتكوين النموذج الذهني (الصورة المجردة والعامة)، في حين تقوم المعرفة على مقارنة الأشياء المحددة مع النماذج الذهنية (الصور الذهنية المجردة والعامة). ويحدوث المعرفة يحدث الفهم والاستدلال.

وفي المعرفة تشترك كافة الكائنات الحية التي تمتلك دماغًا. وهذا ما أكد عليه مؤخرًا عالم الأحياء الأمريكي أرنست ماير (Ernst Mayr) في كتابه «هذا هو علم البيولوجيا» بقوله: وهذا الاستنتاج ينسحب أيضًا على ماينسب أداؤه للدماغ من وظائف ذهنية أخرى كالتفكير والوعي (Consciousness)، اللذين لايمكن بحال أن نعتبر أحدهما أو كليهما مقتصرًا على الإنسان أو مميزًا له عن سائر الحيوانات»[٢٢] إلا أن المعرفة عند الكائنات الحية مستويات تحددها ظروف طبيعية واجتماعية تتعلق بمستوى تطور دماغ الكائن الحي وتجربته الفردية الخاصة إلى جانب تجربة نوعه وجنسه، كما تختلف عند الناس باختلاف مستويات التطور العلمي والثقافي - الاجتماعي في المجتمعات الإنسانية. في نفس الوقت تشكل المعرفة بأبسط معانيها أساسًا للوعي. فكلما اتسعت دائرة الوعي اتسعت دائرة المعرفة والعكس أيضًا صحيح (علاقة استرجاعية - Feedback). وكلما اتسعت دائرة المعرفة، كلما ازداد الوعي عند الكائن الواعي حتى يبلغ أعلى درجاته عند الإنسان والجماعات الإنسانية وهنا تظهر العلاقة الجدلية بين الوعي والمعرفة على مختلف مستوياتها.

وبشكل عام، ومن منظور عملي ملموس، تتلخص العمليات (الإحساس، الإدراك، العقل، الوعي) المؤدية إلى المعرفة في تلقي ومعالجة وإنتاج المعلومات. وكلما ازدادت هذه المعلومات اكتمالاً واتساعًا كلما تطورت المعرفة والعكس أيضًا صحيح[٢٣].

والمعرفة، من حيث المبدأ، نوعان:

١- **معرفة بسيطة**، غريزية، فطرية، بدائية، تشترك فيها جميع الكائنات الحية التي تمتلك دماغًا بما فيها الإنسان، لاتتعدى حدودها معرفة ظواهر الأشياء اعتمادًا على وسائل الإحساس الطبيعية

(٢٢) أرنست ماير: مرجع سابق، ص(٢٨٦).

(٢٣) فيكتور بيليكس: مرجع سابق ص(٢٦٤).

للكائن الحي وموروثاته الحيوية وخبراته الذاتية بالإضافة للتجربة الحيوانية في القطيع والاجتماعية عند الإنسان، فردًا كان أو جماعة. بحدوث مثل هكذا معرفة وارتقاء الدماغ الحيواني بارتقاء النوع وتجربته، تقلع عملية التفكير البدائي الذي ينم عن درجة ما من الذكاء، نلمس مظاهره، بشكل واضح في سلوكيات الحيوانات الراقية في مختلف مراحل حياتها العمرية كالقردة والدلافين وغيرها[٢٤]، كما نلاحظ عند الإنسان المعاصر في مراحل طفولته المبكرة جدًا والمستحاثات الحية المتبقية في البعض القليل والنادر جدًا مما عثر عليه من كائنات بشرية في استراليا وبعض الجزر المنعزلة في جنوبي المحيط الهادي. ومما يميز هذا النوع من التفكير أنه محدود ومغلق نسبيًا.

٢- معرفة راقية لامحدودة متقدمة متطورة، يختص بها الإنسان وحده، دون سائر الكائنات المعروفة، تقوم على البحث وجدل المعرفة والتفكير المتقدم، المبدع، المفتوح واللامحدود، سأسميها بالمعرفة الإنسوية.

المعرفة الإنسوية

المعرفة الإنسوية (Humanities Knwledge): هي معرفة يختص بها الإنسان وحده من بين كافة الأحياء المعروفة وتميزه عنها أوضح وأهم تمييز. فيها يظهر جوهر الإنسان ويتركز تفوقه الذي يتجلى في إنجازاته المعرفية والتطبيقية، الشاخصة في كل زمان عاشه وكل مكان أهله. وهي «أسس» تطوره، «قاطرة» تقدمه و«سلم» ارتقائه و«قمة» مجده. هي البداية التي تحول فيها الكائن البشري إلى إنسان، والقطيع البشري إلى مجتمع إنسوي. بها عرف نفسه وبعض أسرار الوجود، وعى ذاته وبعضًا مما يحيط به، عرف أنه يعرف وبإمكانه أن يعرف أكثر وأكثر، عما يريد أن يعرف، بها تعلم أن يسأ ل وبها تعلم كيف يجيب. بها اخترع وأبدع، عمر ودمر وبها لامس المجهول فكشفه دائرة بعد دائرة، معتليًا ذروة بعد ذروة أو غائصًا في عمق قيعان المعرفة قاعًا بعد قاع، مترددًا بين مايعرفه ويجهله، بين التحديد وعدم التعيين، بين الشك واليقين في مسيرة لانهائية على طريق اللانهاية الأبدية. فما كنه هذه المعرفة؟!، ما هي أصولها وفروعها الرئيسة؟.

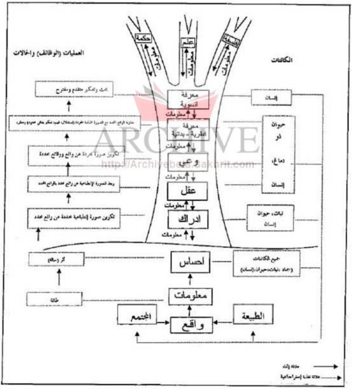
لتحديد أصول المعرفة الإنسوية وفروعها لابد بداية من إستكناه ماهيتها العامة. فالإنسان كسائر الكائنات الحية التي تمتلك دماغًا، وكما رأينا أعلاه، كائن عارف. فإذا أدت المعرفة، بالتفكير والبحث، إلى معرفة بحقائق الأشياء (ماهيتها وقوانين حركتها) أصبحت علمًا (Scienc)، وإن أولت هذه المعرفة أصبحت فلسفة (Philosoph) وإن طبقت أصبحت حكمة (Wisdomx). فأصول المعرفة الإنسوية ثلاث: العلم والفلسفة والحكمة. والرسم - الشجرة أدناه يلخص ويوضح بيانيًا الجذور وجذع (مقدمات) وأصول شجرة المعرفة

وعلاقاتها الاتجاهية والانعكاسية - الارتدادية أو مايعرف بعلاقات التغذية الاسترجاعية.

شجرة المعرفة

(الجذور والجذع والأصول)

عن أصول المعرفة الإنسوية، وكما هو معروف، تتفرع فروع عديدة وتتمخض عنها نشاطات ذهنية متنوعة. وعند هذا سنتوقف بعد أن استوفينا البحث في جذور المعرفة ومقدماتها، وأسسنا لبحث لاحق أكثر تفصيلاً في الأصول والفروع الرئيسة.



المراجع

١- أرنست ماير: هذا هو علم البيولوجيا- دراسة في ماهية الحياة والأحياء، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٧)، إصدار: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت - ٢٠٠٢.

٢- آلفن توفلر: تحول السلطة بين العنف والثروة والمعرفة (الطبعة الأولى)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، مصراته- ١٩٩٢.

٣- القاموس الموسوعي الفلسفي، إصدار الموسوعة السوفيتية، موسكو - ١٩٨٣ (باللغة الروسية).

٤- إيسايا بيرلين: عصر التنوير - فلاسفة القرن الثامن عشر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي في ج.ع.س، دمشق -١٩٨٠.

٥- جان جاك سرفان شرايبر: التحدي العالمي، الطبعة الأولى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- ١٩٨٠.

٦- جورج غورفيتش: الأطر الاجتماعية للمعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، بلا تاريخ.

٧- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، ١٩٦٦ (١٨-١٩)، عن مجلة الفيصل، السنة (٢٣) العدد (٢٦٩)، مارس - ١٩٩٩، ص(٥٣-٥٤).

٨- روجيه غارودي: النظرية المادية في المعرفة، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق - بلا تاريخ.

٩- د. شمس الدين عبد الله شمس الدين: النظرية العامة للنظم (مفاهيم ومقولات وقضايا أساسية)، مجلة المعرفة، العدد (٤٣٤)، إصدار: وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق- ١٩٩٩.

١٠- د شمس الدين عبد الله شمس الدين: نظرية المعلومات (مفاهيم ومقولات وقضايا أساسية)، مجلة المعرفة، العدد (٤٥٠)، إصدار: وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق- ٢٠٠١.

١١- د. شمس الدين عبد الله شمس الدين: السببية والارتياب (الأسس العلمية والفلسفية)، مجلة المعرفة، العدد (٤٥٧)، إصدار وزارة الثقافة في ج.ع.س،دمشق- ٢٠٠١.

١٢- د.شمس الدين عبد الله شمس الدين: النظرية العامة للنظم (تحليل النظم)، مجلة المعرفة، العدد (٤٦١)، إصدار وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق-٢٠٠٢.

١٣- د. عبد المحسن صالح: التنبؤ العلمي ومستقبل الإنسان، الطبعة الثانية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت- ١٩٨٤.

١٤- د. عزمي إسلام: جون لوك، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة - بلا تاريخ.

١٥- فيكتور بيكيليس: الموسوعة الصغيرة في علم السيبرنيتيكا، إصدار «دار مير» للطباعة والنشر، موسكو -١٩٧٤.

١٦- ندرة اليازجي: أسرار عالم النبات، مجلة المعرفة، العدد (٤٢٦)، إصدار وزارة الثقافة في ج.ع.س، دمشق- ١٩٩٩.

١٧- د. هاني رزق: مشروع الجينوم البشري، فتح علمي جديد لمعرفة الجينات المسؤولة عن الأمراض الوراثية التي تصيب الإنسان، جريدة تشرين، العدد (٧٩٦٠)، دمشق الأحد ٢٠٠١/٣/٢٥.

الإبداع

قصة

الفصول الأربعة — خطيب بدلة

نص

الأحرف — عبد الفتاح قلعه جي

شعر

بعلبك — د. نذير العظمة

إيقاع.. لطيور البحر — ليلى مقدسي

الفصول الأربعة

قصة

خطيب بدلة (*)

ما إن رأيت أم فريدة جالسة على الأرض، وعيناها ساهمتان في شاشة التلفزيون العتيق الذي يشبه صندوق الخضار، حتى أسفت على السنوات الطويلة التي انقطعت فيها عن زيارتها. ليس لدي حجة أسوغ بها لنفسي الانقطاع عن زيارة هذه المرأة، ففي مجالستها متعة قد لاتسنح للكثيرين من الناس الذين يعيشون على ظهر هذا الكوكب الآيل إلى الدمار. إنها متعة لاتبيح ولاتنقص جرعتها مع تكرار اللقاءات.

(*) خطيب بدلة: أديب وقاص (سورية).
- العمل الفني: الفنان قحطان الطلاع.

كيف أصف لكم صديقتي أم فريدة؟ إنها امرأة دهرية، يتهيأ لمن يراها أنها لاتشيخ، بل إن السنوات الستين التي عاشتها والخطوب التي مرت على رأسها قد أخفقت في التخفيف من الحيوية التي تلازمها حينما تتحدث.. فهي تبكي، وتبتسم، وتعبس، وتكفهر، وتسب، وتتحبب، وتضحك.. وكأنها -كما خطر لي أن أصفها ذات يوم- الفصول الأربعة.

حينما رأتني داخلاًمن الباب، وبرفقتي ابني الصغير عمر وابنةُ حميّ الحاجة كريمة، تهلل وجهها، وحاولت أن تنهض غريزيًا، ولكنها سرعان ما فطنت إلى أن حفيدها الصغير غافٍ في حضنها، فقالت وهي تضحك:

- الله يقصف عمري يا أستاذ أبا عبدو، لازم أن أقوم كرمى لواجبك، ولكن الولد نائم. لو أنني قمت لوقع على الأرض ولوقعت أنا فوقه وعفسته!

ومدت يدها وصافحتني. وسحبت ابني عمر من يده وهي تقول له:

- هات بوستين، هات. أنا قربان النبي محمد كم أنت حلو يا عمر.

وشرعت تقبل خده مصدرة صوتًا يشبه صوت احتكاك قطعة (ستيريبور) بزجاج النافذة!

وكما تتزاحم الطلقات في (حجرة الاحتراق) من بارودة أوتوماتيكية، تزاحمت في فم أم فريدة الكلمات والمشاعر والحكايات والعواطف. نادت بأعلى صوتها على ابنتها نجوى لتأتي وتطفئ التلفزيون، وتأخذ الولد الغافي على حضنها لتتمكن من الوقوف، ولتجهز الأمور في الغرفة الأخرى وتدخلنا إليها.

وبالفعل حضرت نجوى، ونفذت ما أمرت به أمها بأسرع ما يمكن.

في الطريق إلى الغرفة قالت لي أم فريدة:

- قسمًا بالقبلة المحمدية يا (أبو عبدو)، الصبح زقزق عصفوران عند النافذة، فقلت لنجوى إن هذه الزقزقة تعني أنه سيأتينا ضيف نحبه. وها أنتم إلينا كما توقعت. يا الله كم أحبكم!

وقهقهت بصوت عالٍ وقالت:

- بعدما زقزق العصفوران بقليل رأيت الشمس تسطع في الخارج، فحملت قطعة خبز وصحنًا من الزيتون وخرجت لأتناول فطوري تحت الشمس عساي أحصل على قليل من الدفء بعدما أيبسنا برد الشتاء الطويل. وإذ هممت بوضع الخبزة في فمي جاء أحد العصفورين ونتش قطعة من يدي بمنقاره وهرب. ألم تسمع بالمثل الذي يقول (فلان يأكل القط عشاءه)؟ آه! أنا أصبحت في حال، (العصفور يأخذ فطوري!). رحمة

اللّه على أيام العز يا أبا عبدو.

كانت أم فريدة، في أيام العز التي تتحدث عنها، صبية من الصبايا المعدودات في المنطقة كلها. جسم كبير ممتلئ، وجه مدور، عريض، أسمر، موشوم، وقوة بدنية قد لاتمتلكها عشر نساء مجتمعات. وحينما كانت ترقص في رأس الدبكة كانت تلهب أكف المتفرجين من شدة التصفيق وتبعث شعورًا بأن إيقاع الحياة الحقيقي أعلى بكثير من الإيقاع الذي يعيشون عليه.



وكان زوجها، يرحمه اللّه، على عكسها تمامًا: بسيطًا ومسالمًا، ورقيقًا. وكانت، حينما تتضايق من رقته تضربه.

قالت لي وهي تقهقه:

- رحمة الله على زوجي أبي فريدة، ذات مرة داهمته نوبة من (المراجل والعنتريات)، جعلته يفكر جديًا أن يضربني. ومن فرط غبائه أحب أن يفعلها أمام أمه وأخواته البنات، وذلك كي يثبت لهن عكس ما يعرفن وتعرف القرية كلها عنه. الكلام في سرك يا أبا عبدو. المسألة كبرت علي فاشتبكت معه بالأيدي، ولاوحته وصارعته، ثم أدخلت ساقي بين ساقيه،

وشددتها على مبدأ المتلة، فوقع من طوله وهويصيح بأعلى صوته قائلاً:

- أخ يا أمي.

يومها لم أضربه، بل نزلت إلى جواره كما يفعل الذين يتصارعون مع بعضهم على شاشة التلفزيون، ووضعت رأسي قبالة رأسه وسألته:

- هل ستعود إلى هذا في المستقبل يا عين أمك؟!

فقال لي: التوبة.

وطلب مني أن أعده أن أكف عن ضربه، ففعلت.. ولكنني لم أستطع أن أفي بوعدي هذا إلى آخر المشوار!

- ايه. (قالت أم فريدة بعدما أصبحنا في الداخل)، صدق أنني كنت غلطانة معه، وأنني الآن نادمة على ذلك كل الندم. يا رجل، هل يوجد إنسان عنده ضمير ويضرب رجلاً أنيساً وطيباً مثل المرحوم أبي فريدة؟ أقسم بما أرتجي من الله يا أخي أبا عبدو، يوجد أناس في هذه الدنيا إطلاق النار في أعينهم قليل عليهم! كش برد كش (هذه قالتها لأحفادها الذين دخلوا وانتشروا بيننا مثل كتاكيت الدجاج)، كش. قسماً بالله من سأراه هنا بعد هذه المرة سأعيده إلى مَصدره!

وقالت لي: أين صرنا أستاذ؟

قلت لها وأنا أكاد أفرط من الضحك:

- صرنا عند الناس الذين يعتبر إطلاق النار في أعينهم قليلاً عليهم.

قالت: آي نعم، يجب أن يكون التسديد بين عيني الواحد منهم بالضبط. وهذا الأمر يحتاج إلى صياد (سجماني) ماهر، يعاين جيّداً ويُطلق. الله تعالى يخرب بيوتهم، قل: آمين.

قلتُ:آمين. ولكن لماذا؟

قالت: يا أبا عبدو أنا امرأة فقيرة، وظهري غير مسنود.. أفلم يجدوا غيري ليستقووا عليه؟ (هنا دمعت عيناها، فمسحتهما بكم ثوبها وتابعت) أنت لاتعرف ماذا جرى معنا خلال الشتوية الماضية. لاتؤاخذني يا أبا عبدو، أنت صاير قليل الوجدان. كنت تطل علينا بين الحين والآخر.. يا ظالم، كيف سولت لك نفسك أن تنقطع عنا كل هذه السنين؟ (وصاحت باتجاه الداخل) يا نجوى، أين الأكل والبرتقال؟ أين الشاي والقهوة والزهورات؟ يخرب بيتك! قلبُك أبرد من طين الشتاء. كش لبره ولاك. (مرة أخرى للأولاد) رجعتم؟

قلت متشوقاً: ماذا جرى معكم في الشتوية؟

قالت :آخ يا أستاذ. مشكلتنا الكبرى في هذه البلاد هي أننا نحب الصبيان أكثر من البنات. ولأننا كذلك فقد عاندني القدر في

البداية فأنجبت ست بنات قبل أن يشرف ابني الوحيد عبد الكريم. هل تعرف لماذا نريد أن يأتينا الصبي؟ نريده أن يأتي لكي نشوهه ونخرب تربيته ونجعله غير صالح لشيء. أنت لم تر عبد الكريم منذ أن كان في الصف السابع. الآن صار زنده هكذا. (ودوّرت أصابع يديها على شكل دائرة كبيرة). ويا حسرتي، ترك المدرسة وقاعد بلا شغل، مثل تنابل السلطان. وبالطبع فإن الحق عليّ أنا. كنت كلما تعلق بصنعه أخاف عليه من مخاطرها، وأمد يدي إلى جيب الخرجية وأناوله، وأقول له:

– اقعد جنبي عبودي، اقعد. ملعون أبو الشغل.

والولد أعجبه هذا الدلال، واستمرأه. فما عاد مستعداً للعمل حتى لو اضطر إلى التسول من الناس قدام باب الجامع. وحينما أفلست أنا تماماً التفت إلى أخواته البنات وصار يطلب منهن. في البداية كان يرجوهن رجاء حتى يعطينه نقوداً، بعدها فجر وتواقح، وصار يضرب. وأي ضرب يا أبا عبدو؟ مثل رفس البغال تماماً. الأخت التي تعطيه نقوداً يسكت عنها، والتي تمتنع عن إعطائه يظل يضربها حتى تشرف على الموت. أترى هذه الفقيرة الصابرة نجوى؟ صارت تعطيه نصف راتبها كل شهر، وتعيش هي و أولادها على الباقي.

قلت: وماذا جرى معكم خلال الشتوية؟ لاتنسى.

كانت نجوى قد أحضرت صحناً مملوءاً بالبرتقال اليافاوي. وشرعت أم فريدة تبحث بين البرتقالات عن واحدة كبيرة الحجم، كرمى للأستاذ. (أي: كرمى لي). أمسكت يدها قائلاً:

– لاعليك مني، الصحن أمامي، وأنا لست قاصراً مثل ابنك الوحيد.

قالت وهي تضحك:

– أرجوك يا أبا عبدو، قل الصدق، حينما أمسكت يدي الآن هل أحسست بشيء؟ مؤكد لم يحصل هذا. فأنا امرأة في الستين وما عندي ربع الحسن والجمال والصبا الذي عند زوجتك. بالمناسبة، ما أخبارها؟ لماذا لم تحضروها معكم؟ صدّق إني لم أرها من يوم أن مات أخوها أبو راضي. كانت تبكي عليه بصمت. يا ربي دخيلك، كم كان البكاء لائقاً لها! عندنا هنا في القرية حينما تبكي المرأة على رجُلها المتوفى، وبالأخص إذا كان زوجها، تراها تجعر مثل عجل البقر الجوعان. وأما زوجتك، وهذه شهادة لوجه الله خالصة، فقد كانت تبكي بأكابرية. (وبكت أم فريدة في هذه اللحظة، ولكنها سرعان ما انفلتت بالضحك وتابعت تقول) اللّه يرحم أبا راضي ابنَ حميك. كان لطيفاً كزهرة برية، وكان، مثلما تعرف، نحيلاً، ونصف أعمى. وكان يشرب المتة الخضراء باستمرار. وغالباً ما كان يسفحها على الأرض أثناء ما

كان يحكي ويحرك يديه مع الحكي. حينما كنت أزورهم، وبمجرد ما يراني كان يقول لي (تعالي اقعدي جنبي يا أم فريدة). وما إن أصبح بجواره حتى يشرع برواية وقائع وأحداث جرت له حينما كان يعيش في ألمانيا. ولأن بصره شحيح فقد كان يمسك بيدي من أجل التواصل. برأيك يا أستاذ فيها شيء إذا أمسك بيدي؟

قلت: معاذ الله، وأنا واثق أنه كان يعتبرك أختًا له.

تنهدت أم فريدة وقالت:

- ايه يا أبا عبدو ايه. كم ستكون هذه الدنيا حلوة يا أستاذ لو كان كل حيوان عليها يعرف ما هو جنسه. عندنا في الضيعة امرأة تدعى أم هداد، هي جحشة، وتعتقد مع ذلك أنها غزالة، أو ثعلبة. رافقتني مرة إلى مدينتكم، وكنت على موعد مع الحجة كريمة. حينما أصبحنا في المدينة حاولت التهرب منها، ولكنها التصقت بي مثل صمغ اللوز الأخضر. أتعرف؟ -قالت مستدركة- والله العظيم يا أستاذ أنا امرأة بنت أصل. لم أحك عليها، ولكنها حكت علي. صارت تمسك امرأة في القرية وتدشر أخرى وتقول لها (أم فريدة جلست بجوار رجل في المدينة يدعى أبو راضي، وأمسك يدها!). قلت لنفسي: هل ستطول هذه الحكاية مع هذه الـ أم هداد؟ دخلت على مجلس عامر بالنسوان، وحكيت لهم كيف تقصدت هي الجلوس إلى جانب الـ (قدامي/خلفي).

قلت مقاطعًا: رويدك يا أم فريدة. وما القدامي خلفي.

قالت: كنا ننتظر سيارة الأجرة للذهاب إلى المدينة، فمر بنا بيكآب زراعي صغير يقوده شاب حلبي حلو. أشقر يا أستاذ بعينين زرقاوين، وشفتاه حمراوان مثل شفاه بنات المدينة. وبمجرد ما أوقف الشاب البيكآب، وفتح لنا الباب، زقت أم هداد حالها إلى جواره، وأركبتني أنا من الجهة الأخرى. أرأيت إلى العمود القصير الذي يحركه السائق بيده اليمنى لقدام وخلف أثناء السواقة؟ لا أعرف اسمه ولكنني أسميته الـ (قدامي/خلفي). أنا أعرف السائق يحركه عدة مرات أول انطلاق السيارة، ثم إنه يستقر. ولكن يا أبا عبدو، صدق بالله، طوال الطريق لم تهدأ للـ(قدامي/ خلفي) حركة في يد الشاب، وهذا كله لماذا؟ أنت ذكي ولاداعي لأن أشرح لك السبب.

لاحظت أم فريدة أنني مستطرف تداعيات حديثها المتشعبة، وتشوقي في الوقت ذاته لسماع حكايتها الشتوية، فقالت:

- ذات يوم خطرت فكرة لواحد من نمرة أم هداد، أقصد أنه جحش ويعتقد أنه ثعلب، يدعى أبو داغر. قال لنفسه (أم

فـريدة أرملة ومـا لها ظهـر، عندها بنات، وصبي مدلل لاينفع لشيء). وقرر أن يحتال عليّ، جاء إلى هنا، وجلس، وشرع يسدي إليّ النصائح. قال لي:

– مشكلة ابنك عبد الكريم أنا أعرفها. إنه وحيد ومدلل، ولايحب العمل تحت إمرة الآخرين، وفي الوقت نفسه لايحب العمل في الأراضي الزراعية. يا أم فريدة، بيعي الأرض واشتري له سيارة شاحنة، يعمل عليها سائقًا، ومن اشتغل في مال أمه لايهان.

ومن كلمة لكلمة يا أبا عبدو وافقت. ولكيلا يفلتني أبو داغر من يده قدم إليّ مفاتيح سيارة شاحنة، وقال:

– هذه السيارة مقابل الأرض. وأنا خلال يومين أنجز معاملة التسجيل للأرض والسيارة، وننزل كلنا إلى المحكمة ونبصم.

قلت لأم فريدة: أنا أراها فكرة معقولة.

قالت: وأنا مثلك. وبالصدق طرت من الفرح حينما رأيت عبد الكريم جالسًا وراء المقود وقد شغل المسجلة وراح يحرك الـ(قدامي/خلفي)، مثل السائقين المحترفين. بعد يومين انتهت معاملة تسجيل الأرض لأبي داغر. وأما السيارة..

وسكتت أم فريدة.

قلت: ما بها السيارة؟

قالت: تصبّحنا بدورية الشرطة تقرع بابنا مع طلوع الشمس.الدورية أخذتنا جميعًا إلى المخفر، وهنالك فهمنا القصة بحذافيرها. لقد تبين أن أبا داغر، مبادل السيارة التي أعطانا إياها مقابل الأرض على تركتور، وصاحب التركتور مفلس، والشاهد على العملية واحد نصاب.. والكفيل قاطع طرق قانوني. الله وكيلك يا أستاذ.. سلسلة طويلة عريضة من النصابين. وكان علي أنا، أم فريدة التي ما لها ظهر ولاسند، أن أواجههم.

قلت: وماذا فعلت؟

قالت: بعت ثلاث فرشات وأربع مخدات، واشتريت مسدسًا لعبد الكريم.

كنت لاأصدق ما أسمع. سألتها:

– ولماذا المسدس؟

قالت: واستقرضنا يا عين أختك أم فريدة خمسة أعدال بذار قمح، ورحنا إلى الأرض التي أصبحت الآن على اسم أبي داغر، وبذرناها. (وضحكت وأضافت) لو رأيت كيف جُن جنون أبي داغر لامتلأ قلبك، مثلما امتلأ قلبي بالشحم واللحم. صار يدور حول نفسه مثل الدبور المحبوس داخل قطرميز من الزجاج. شرع يمر بأهل القرية واحدًا واحدًا ويشكوني لهم، وكلهم يأتون إلي ويرجونني أن أهادنه. وأنا بدوري أقول لهم كلمة واحدة فقط:

– ليأت إلى هنا ويقابلني، وبوجودكم.

أخيرًا حضر، وحضر معه أكثر من ثلاثين رجلاً. قلت له:

- اسمع يا أبا داغر. أنا سأعطيك الحديث، أمام هؤلاء الناس الطيبين، من آخره. مشكلتك مع المحتالين والمفلسين والدجالين تبقى مشكلتك الخاصة، وأنت تحلها بمعرفتك. وأما أرضي فتعيدها إليّ في (سجلات الدائرة العقارية) خلال شهر من تاريخه. وإذا لم تفعل..

قاطعني قائلاً: هذا تهديد؟

فأمسكت سالفي بيدي وأجبته:

- لاورحمة أبي فريدة في نومته، ليس تهديدًا. وهذه مسكة على سالفي، إذا لم تفعل فلن أترك أحدًا ممن يفترض أنهم سيبكون عليك على قيد الحياة! ألنت ترى ابني المدلل عبد الكريم هذا؟ والله العظيم الباري المقيم، وبما أرتجي من الله هو أغلى على قلبي من العالم. وحينما سأخسره مقابل خسارتي لك فلسوف ينحرق قلبي عليه أكثر مما تنحرق قلوب نسوان فلسطين على الشباب الرائعين الذين يدافعون عن أراضيهم وكرامتهم. ألنت لم تر كم من الشباب قتلهم الإسرائيلية؟ ومع ذلك لم نر على شاشة التلفزيون أمًّا فلسطينية تقول لابنها (ارجع لورا)، وإذا (رجع عبد الكريم لورا) في هذه القضية فلسوف أقتله وأقتل نفسي من دون تردد.

وقلت للرجال الحاضرين:

- إذا أحببتم أن تبقوا في زيارتنا أهلاً وسهلاً، وإذا شئتم المغادرة فبإمكانكم ذلك لأن الجلسة انتهت.

حقيقة لقد خشعت في هذه اللحظة أمام أم فريدة. وبعد صمت طويل شملنا جميعًا، بمن فينا ابني الصغير عمر، سألتها:

- وهل نفذ أبو داغر أوامرك؟

قالت: نعم. أعطانا أوراق الأرض وقال جهزوا المعاملة وخبروني لكي أذهب معكم إلى الدائرة العقارية وأفرغ لكم بالأرض.

قلت مرتاحًا: عال. إذن القضية انتهت..

قالت وهي تضحك من جديد: انتهت من طرف أبي داغر. وأما نحن فمن سينجز لنا المعاملة؟ ابني المدلل عبد الكريم الذي انتظرته طويلاً حتى شرفني بالمجيء إلى الحياة، ومن فرط حبي له أفسدته وخربت بيته بيدي، عاد إلى سابق عهده. يأكل ويشرب وينام ويخلف الأولاد، وطول النهار يضرب أخواته البنات كي يعطينه نقودًا، ليصرفها وهو جالس مثل التنابل!.

الأحــرُف

نص حواري

عبد الفتاح قلعه جي (*)

الحرف الأول: *« لأنك فاتر، لست حاراً ولا بارداً، فإنني مزمع أن أتقيأك» رؤيا ماريوحنا من منكم يخبرني: أهو من نسل قابيل، أم هو من نسل هابيل؟*

هكذا بدأ الراوي القصة

في المقهى الغارق في صمت الليل الثلجي

وعلى نار الزمن الفاغرة الأشداق

رنّق طير أسطوري

بجناحيه الناريين

ينثر في الأحداق: مشهد موت /رقصة ذئب/ آت من بدء الكهف إلى شطآن الأمل الملحّي.

(*) عبد الفتاح قلعجي: أديب وناقد مسرحي (سورية).

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

الحرف الثاني: «وعلّم آدم الأسماء كلها» قرآن كريم.

(لم تكن خطيئة آدم أنه أكل من الشجرة المحرمة فحسب، وإنما هي أنه أخفى الأسماء عن ولديه. سجن قابيل أباه آدم في كهف ولم يعترض هابيل، وكان كلاهما يطمع في الميراث، سرّ الأسماء؛ هكذا بدأ الصراع).

قابيل: كم أكرهك!

هابيل: وأنا ألذُّ بكرهك لي.

قابيل: وسأضربك.

هابيل: سأدير لك خديّ الآخر.

قابيل: أنت تثير أعصابي، تدفعني أن أقتلك.

هابيل: إذن، سأمسح عن ثيابك ما تناثر من دمي.

قابيل: أين الدم الفوّار يا هابيل فيك؟

هابيل: وأين صوت العقل يا قابيل فيك؟

قابيل: هذا الخضوع سيهلكك /الضعف فيك يثيرني/ هل أنت ميت؟

هابيل: الموت ألا أدرك الأسماء.

قابيل: لا تذكر الأسماء ميراث السماء / ملكي أنا.. الوارث الشرعي للأسماء للكنز الإلهي الذي يخفيه آدم في مغارة طينته.. في آدم السر الكبير.

هابيل: سينال ميراث السما.. من يستحق.

قابيل: سيناله الأقوى.. أنا.

الحرف الثالث: «الحجر الذي رفضه البناؤون سيصير رأس الزاوية» إنجيل متى (آدم في الكهف وقد أصبح شيخاً أعمى /يجلس فوق الصخرة/ في أسفلها نبع تتجدول أمواهه/

ويداه مقيدتان إلى سلسلة في صدر الكهف المظلم)

آدم: صدأُ القيد يميت القيد. والإنسان يبقى، لا يموت

وجهه المرميُّ في جب الزمان اليوم عهر وإدانة

يبرز الماضي كخنجر

وسنيُّ الأسر لا بد يذوب الوقت فيها.. تتحرر

وتزور الشمس كهف الموت من خلف جبالات انتظار معدنيّ

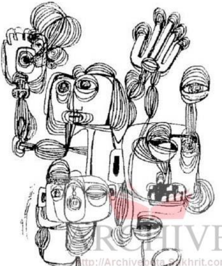
سجنوا الماضي / بلا وجه يعيشون.. وكان الأمس وردة

كان بدءاً لربيع سرمديّ

سجنوني.. سجنوا الأسماء فيّ

وهمُ في الطين ما زالوا يلوبون عليها.

آه من عزلتيَ العارية الصمّاء



آه.. تركوني
كسفينة

في عباب الليل
والنسيان.. تسري

تمخر البحر
بأسماء مواليد
المدينة

لفَّها الصمت
ببرده

وزجاها الحاضر
المقرورُ

نحو الراسيات

جُزرٍ فيها يصير
الزمن الدافئ تمثالاً
من الملح / ضغينة

تركوني ومضوا

من غير وجهٍ

كيف يحيا حاضر في تربة الكفران
وارى أمسه المدفون فيه؟

.. كيف يحيا!؟

الحرف الرابع: «تعالوا انظروا الدماء في الشوارع» بابلو نيرودا

(قال الراوي: وامتدت قرية قابيل / وامتدت قرية هابيل / حتى اختلط القابيليون بأخوتهم/ وتنازع سادتهم حكم القرية / فأقيمت محكمة ضخمة / فيها ميزانان ومقصلة واحدة/ وتطايرت الهامات بقاعتها / يمنة.. يسرة.. / والجمهور الشاهد حكم الجزارين / يتقيأ رعباً دموياً)

قال قابيل مهدداً: دما الصبر، هابيل، فارحل

رد هابيل متسائلاً: وشعبي، وقومي، وحزني..!

حريمي.. و زوجتي الرابعة!

أ أترك أرضي..؟ لمن..؟ للطغاة..؟

أنا لست أبغي سوى السلم والشمس..

حقِ التناسل، حقِ الحياة

صاح قابيل: حملت السلام شعاراً،

لأنك ضعف الحياة

أما كنت تدعى بقابيل في الأعصر الخالية

وكنت تغمّس خبزك في نار جرحي

وبالطين تردِم نهر أنيني

سترحلُ

أو يرحل النور من محجريك

رفع هابيل غصن زيتون في وجه أخيه وقال:

وقبلاً رحلت

وأنّى حللت

وجدتك قبلي

وجدتك فيّ

رأيت وجودي فيك

كأني أهرب مني إليك.. ومنك إليّ

محال.. محال.. وتعرف هذا

فلا تخدع النفس قابيل: إن الخلاص محال

(واتفق الأخوان/ أن يفصل كلّ أتباعه/

وابتدأ الفرز الأكبر في الليل وتعاقب آلف خطيب وخطيب / فوق الأعواد الخشبية:

الأدباء، الساسة، والدجّالونَ

التجار، الحشاشون، القوادون، العهرة

الأبواق، الأوغاد، السراق.. الفجرة

وفلاسفة التنظير، وصناع الكلمة

وتناثرت التهم القابيلية

ونظائرها .. هابيلية

والإنسان..!

زج الإنسان اليومي الجائع في الأفران الهمجية

يصنع منه الفرانون الخطباء رغيف خطاباتهم

كل مناد من نقاش الكلمة

يصرخ: باسمك وطني، باسمكِ يا قطعان الثورة أثأر

وتفور أصابعه

في اللحم المشوي الأنضر

بدماء من دنٍّ ألطفٍ وخابية القربى يسكر

فشل الفرز: كم من وجه نعرف، حالَ، تغيّر

كم من جسد، جَدّث، يحوي قلبين، ثلاثة، أو أكثر!

الأوجه حرباء

والكائن يجذبه القابيليون وأخوتهم

صاح قابيل بالهابيليين: دعو فهذا حفيدي

وجذبه الهابيليون قائلين: دعوه، فهذا صديق النضال، وهابيل قد عمّده.

وهكذا.. ضاع الوجه الإنساني/ واختلط الأسود بالأبيض /والأسماء/ ما زالت في جعبة آدم)

الحرف الخامس: «وطني هو الجوع والشقاء.. والحب» أراجون

(في البتراء / حيث اكتشف العلماء /مغارة أهل الكهف / رأوا في قبر منحوت يوميات / **سطرها** هابيل.. أقرأ بعضاً منها):

الأحد ٩/٧

بكى أطفالي التسعة / وأمهمُ

تركت البيت لا ألوي على شيء

وقلت: الموت أهون من سماع الجوع في أطفالنا يعوي..

على عتبات قصر أخي

وقفت الليل أطرق بابه المغلق

فلم يفتح

وجاء الموت من بوّابة المطلق

على فرس من الثلج

وقال تعال.. واتبعني

وعند الصبح صر الباب / جاء أخي / وداس على بقايا جثتي في الثلج/ ثم مضى

الأربعاء ١١/٨

وجّهت إلى زوجي / بالقلم المرتعش رسالة

أتبعها مختطفيَّ بإنذار آخر:

إما أن تدفع يا قابيل الفدية.. أو يقتل هابيل

في اليوم التالي

وجد العمال عظامي.. وبقايا من لحمي في برميل قمامة

الخميس ٤/٦

يوم الخميس وزّع المعلم الأجور

وأجرتي وضعتها في جيبي المخيط بالقصدير

وقلت للأطفال: إني عائد، لا تتعسوا، سأشتري أرغفة كالقمر المنير

صاحت ورائي زوجتي: لا تنس أن تحضر حلوى للصغير

أواه يا حلم العبير.. يا صغير

وعند باب الفرن طالت وقفتي.. مضت شهور

وجرّني الجوع إلى مقبرة

في غابة الموتى رأيتني أصير نخلة.. بلحها مرُّ المذاق

وذات صبح

خرج الفران قابيل وصاح:

يا أيها الحطابُ

اقطع هذه النخلة من جذورها

لأن تمرها سعير

الثلاثاء ٦/٦

دك الأعداء خنادقنا.. وتلفّت يساراً

فإذا قابيل يعدو منسحباً.. أو منهزماً

لا أعرف كيف تسمى الأشياء

دارت آلات المعمل دورتها

فإذا بي لحماً معلوباً

يأكله أحفادي

الجمعة الحزينة ٤/٢

في عتم الليل سمعت نحيبا

من بغداد المصلوبة

أمٌّ تبكي وتحشرج:

الحق أقول لكم

لم يقتلني قابيل

آه يا وطني..

يا وطن الشرفاء.. المقهورين

الحرف السادس:

«أيها الشعب ليتني كنت حطّاباً

فأهوي على الجذوع بفأسي»

الشابي

سكت الراوي

ثم طوى دفتره.. وتململ رواد المقهى

سأل المخمور المنكب على كأس الأحداث: ماذا حدث لآدم؟

قال رفيق السبحة: هذا كفر / لم يتزوج هابيل ولم يترك ولداً.

قال الشيخ المنضود على أفق الزمن الغارب:

آدم كان نبياً

لم يسجن في كهف

لم يخف الأسماء

أنت تدنس ديوان العظماء

حزن الراوي / حدث نفسه:

كيف أبعثر أرماس الموتى

أشعل نيران الآتي / في عقل البلداء

كيف سأصنع من كل الفقراء

بحراً لجيًّا يغمر بالمدِّ الأخضر

شطآناً عشش في سنخ قراها الموت الأصفر

جزراً لم تغسل بالطوفان الأول.. كيف؟

والتمعت في الرأس المجهد فكرة

قال الرواي: للأحداث بقية

(هذا قابيل يخترق المسرح / يتقدم نحو الجمهور النائم / وعلى ظهره / جثة هابيل)

قابيل: تقول الكتب إني قد قتلت أخي

وإني قد حملت الجثة المفتوحة الشريان في ندم على كتفي

ورحت أسير آزماناً ووديانا

تلاحقني على الطرقات لعنة والدي المصفود في الكهف

إلى أن جاءني طير يعلمني

لأخلص من عذابات الضمير وعضة الألم

أنا لا أدفع التهمة

ولكني سأحكي ما جرى في فجرنا الدامي:

على كتفي / حملت أخي جراحاً تنزف النيران في صدري

وثقل الميت / ثقل الدم / ثقل الذنب/ يجهدني

ومن تل قريب صحت بالقرية:

تعالوا يا بني أمي.. أنا قابيل يدعوكم

وجاء الناس أفواجاً على الدرب

أكفهمُ / تلطخها دماء العار والذنب

وفي غضب / قذفت بوجههم جثة

وقلت لهم: خذوا مرآة عاركمُ / خذوا هابيل يا قتلة

وفي حزن

بصقت.. مضيت لا ألوي على شيء

قال الراوي: وهنا اقترب القاتل من ناصية المسرح

ورمى بالجثة في أحضان الجمهور

المهزوم الأعماق

الفاغر بالدهشة

بصق المنتصر على الأرض

فإذا خيط دم معقود بسعال

تنثره حنجرة الموت

ومضى مختفياً خلف الكالوس الأسود

– أعلن ختم العرض –

– ستار يسدل في بطء –

تعقيب: لم يستطع الجمهور مغادرة الصالة

محتار.. ماذا يصنع بالجثة؟

جثة مغدور تمتد..

تمتد.. وتمتد..

من ثبج البحر إلى ثبج البحر..!

بعلبك

شعر

د. نذير العظمة (*)

فيا بعلبك لأنك عاصمة تعصمين الورى ... من الموت جاءت إليك العواصم
فكم مدنٍ مات فيها البريق ... وشمسك تسطع عبر المواسمْ
وها أنت في خاطري هيكل ... وفي القلب حلو من النبض فاغم
فيسا بعلبك اعذريني إذا ما ... هجمت إلى الأبديّ المتاخم
هنا كنت من ألف عام وعام ... ومن ألفِ ألفٍ أغنّي الملاحم
وعشتار تأخذني من يدي ... إلى العرس حتى تتم المراسم

(*) د. نذير العظمة: شاعر من سورية.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

بعلبك

لنا الموت أرجوحة والحياة ... حنان يفتّح فينا البراعم
فيا بعلبك إئذنني أن أموت ... هنا واسكبي فوق وجهي الغمائم
لأني أنا من ترابك حلم ... يهز الجذور، تموت المزاعم
قيامتنا قدر والمنون لنا صهوة، والضياء خواتم
نقوم من الموت مثل البذور ... فيا سنبلا هل من رحم راحم
ويا أخضراً.. أصفر توّج الوهج هامك رفت عليه الحمائم
نقيم من الحب عرزا لنا ... تمر به الريح والنجم ساهم
ترف الأناشيد من حولنا ... وزهو الخلود علينا تمائم
هياكلنا والأفاريز توق ... توهج في القلب والجفن حالم
فيا حلماً عبرته الرسوم ... وأنجبت الروح منه التوائم
يقولون: إن الأزاميل هامت ... فصغنا إلى الله منا السلالم
فيا بعلبك العلى جنينا ... ويا تدمر العز قومي لغاشم
لبتراثنا طلعة لا تهادن ... يزاحمها الدهر وهي تزاحم
وأعمدة الشمس يا بعلبك هنا في الضلوع كفيل وعاصم
نعد هياكلها بالعيون ... ولكنها النبض في القلب قائم
يُثنى ولكنه واحد ... يقوم على هيكل لا يساوم
أتى من دمشق إليك الحنين ... يسير على قدم غير نادم
يضم الأفاريز من شوقه ... فتثقله بالكروم الكرائم
لنا القدس مئذنه والنواقيس رجع تسيل عليه المراحم
ولكننا السيف لما انتقاه ... أبيٌّ.. ولوحه في المآتم
إذا لمعت نخوة في القلوب ... وقامت إلى ما تريد العزائم
نشرع للفجر أبوابنا ... تتوج هام الربى بالعمائم
حنين وترجيع حب وشوق ... فلا الليل داج ولا العتم عاتم



تصيح الديوك على سورنا   فينهض من نومه كل نائم
لنا العمر وقفة عز فهل   تخون الخوافي طموح القوادم ؟!!!!
فإما هوان ولعق السراب   وإما نهوض من الذل حاسم
إذا ضربوا السور من حولنا   تخطته فينا الذرا والمكارم
فكم حبسوا عن مداها الخيول   فما عرفت غير عض الشكائم
هنا الصخر يلبس وجه الجمال   وترتاح فوق الخصور المعاصم
فيا بعلبك نهضنا من الموت   يا بعلبك هزمنا الهزائم
سكبت الضحى فأضاء الوجود   وقمنا كما الفأس في وجه ظالم
إذا ما تركنا الضغائن تنمو   تسل السيوفَ علينا السخائم

بعلبك

لأنا هنا أمة لا تنام على الضيم . فليحترس كل ضائم

لنا الصمت نعمل في ظله ولِلآخرين ضجيج الشتائم

ونعلم أن الفحيح ينم عن السم حين تفح الأراقم

فلا تستخف بصل خبيء إذا برق البرق فالرعد قادم

حنانك عشتار لا تتركيني إذا أظلمت في العيون المعالم

خذي بيدي ، إن هذا الصعود كما الهول والموت في الجو حائم

هنا درج وهنا درج وكنا يعاندني ويقاوم

تحسست أدراجك الشامخات مخاضا إلى الفجر والليل قاتم

إذا ما لمست جراحي صارت نسورًا تغطي الذرا والعوالم

تسلين هذي النصال الحداد ففي كل جرح يشعشع خاتم

إذا ما تلطا بجوف الوهاد بناشئ سمونا بكبر القشاعم

لنا بعلبك لنا تدمر فما غارم بعد ذا هو غارم

نموت وتحيا ولكننا يجددنا الموت فالدفق زاخم

❖ ❖ ❖

إيقاع.. لطيور البحر

شعر

ليلى مقدسي *

أعبر رصيف الزمن
مزهوة أو منكسرة لا فرق..
إيقاع زمني
تمرده، يعبرني
تكتكة الساعة رموزي
وطلاسمها،
أبجدية الثواني
في زمن لا يعرفني..

* * *

(*) ليلى مقدسي: أديبة وشاعرة (فلسطين).
– العمل الفني: عبد الرحمن مهنا.

زمن العشق الفريد
وحيداً،
متوحداً،
عبرني..
ككوكب الزهرة
خفاياه،
لبابة أساطير المحبين
تتعمشق
أغصان الأرض والسماء..
ألا تمهلني،
أيها الزمن الهارب
لأهدب دمعي،
شوقي،
ولهفتي
على قناديل جدراني..؟
وأنت أيها المتفرد
عزلتك اللازوردية،
نبض طفولتي،
وفرحتي ودهشتي..
طويلاً،
أغرقتني في سبحات التأمل
فلمَنْ
نعزف
باقات الأزل أنشودة للنار..؟
❖ ❖ ❖
هذا الضجيج الكوني
فصول متحولات
حناياها،

محجة الحزن والفرح
والإنسان،
حركة التقاطع..
ياهذا الفيروز الشفيف
ذوّب ثغاب حنانك
في قلب البياض
سلافه،
أثمل الغيوم
وروحي تنهل
قطرات الهدوء
❖ ❖ ❖
متى تحتفل
زوارق شجني
بعرس الموج
وحناء الزبد
خمائل النجوم؟
❖ ❖ ❖
يابارق حرفي
لن تغادر أوراق القصيدة
قبل أن
تسقي لهب كأسنا
من تيماء الجروح
أو ترويني
من ظمأ الآتي..
❖ ❖ ❖
أيها الزمن العجول
لا تعبرني كسهم،
كعاصفة،

كبرق..
مــازالت همــومي
نضرة..
وآمالي،
عطشى في حقائب
الأيام
❖ ❖ ❖
أيتها العواصف،
لا فرق
إن اقتــريتِ أو
ابتعدتِ
فالقصيدة،
زورقي الشارد
وهو يؤرجحني
على غصن المعاني
لتكتبني
غرابة التناقضات
إيقاعًا
لطيور البحر
❖ ❖ ❖
أيها البرق،
كوردة ذابلة
يحنو صبار الرويّ
على القافية المستكينة
ويغني..
هل كنت في انهياراتك
غير قلب سارح؟
❖ ❖ ❖



بازمني
كم تهودجت الأحاسيس
في دروب عذراء
لا أعرفها
ولا تعرفني
أأغوى نبض التوحد
بنفسجنا
فتفاوح المعنى
هسيسًا للشعر؟
أم .. دبيب عبقره
رعّش سكون روحي؟
❖ ❖ ❖
أغاريد اليمام مؤنستي
وحركتها المخطوفة

تتجاوز هموم أيامي
كأنها
تعللني بسبحات هياهك
أو...
تصب شموع الرحيق
مزحزحة عتمة ضلوعي
الأغاريد،
ستارة بقاء تحجبني..
فكيف أراك
وتكتكة الساعة
لغةٌ
مفتونة
بشكوى البياض للسواد؟
كيف أراك
ورمز البقاء
يتكتكُ في الفناء؟

❖ ❖ ❖

يا عزيف الليل
منذ البدء
وأنت تعلن
انكسارات النفوس
حول حقول وفائي
وهذه قرابين الصدق
تشهد
كم أصابعهم
ذبحت أحلى الأشياء

❖ ❖ ❖

طيور البحر تهرب معي
أو تهربني
من أغلال الضلال
أنا السادرة
وزوارق شجني
توردني دمعة
إلى قلب الماء
يازمنًا
مسافرًا في أزماني
لاتتأبط حقائبي
فالمجهول يتربص بي
هل سأخلع
ثوب كآبتي الأرضية،
وأروي حروفي الظامئات؟
أم سأغسل ثرى الوجد
برحيق مفرداتي؟

❖ ❖ ❖

أغاريد اليمام
أنشودة صبري..
فهل تتحني
هامات العمر
أم تمهلني؟
يازمني،
لماذا كسرتَ سهامك؟
ألتعبر القصيدة؟
أم.. ، لتعبرني؟

❖ ❖ ❖

آفاق المعرفـــة

صور من العلاقات المتبادلة بين أوروبا وشمال بلاد الشام

محمد قجة (*)

تحتل حلب مكانة فريدة كموقع تجاري واقتصادي يتحكم بالطرق البرية الواصلة بين الشرق الأقصى وأوروبا. وبين الجزيرة العربية والأناضول. بحيث أطلق عليها رالف فينش تسمية « السوق الرئيسة لكل الشرق ».

وفي عام ١٢٠٧م عقدت اتفاقية تجارية واسعة بين جمهورية البندقية ومملكة حلب الأيوبية. مثل البندقية « مارينياني » ومثل حلب الظاهر غازي الأيوبي. وما يزال في حلب خان يدعى « خان البنادقة ».

(*) محمد قجة: رئيس جمعية العاديات السورية
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

وعلى الرغم من اكتشاف رأس الرجاء الصالح، فإن الطريق البري بقي مفضلاً على الطريق البحري، وذلك لقصر المسافة من جهة، ولتوفر الأمن في الطريق البري بدلاً من الطريق البحري المليء بالقراصنة. وهذا ما ساعد في استمرار ازدهار العمل التجاري العالمي في حلب كما يوضح « **بردويل** ».

وفي عام ١٦٠٥ زار حلب الرحّالة البرتغالي « **بدرو تكسيرا** » وهو يهودي الأصل اعتنق المسيحية. وذكر أن في حلب ١٤ أسرة من التجار البنادقة إضافة إلى القنصل. وأن تجارتهم السنوية بحدود مليون ونصف دوكات ذهبية.

كما يذكر « **تكسيرا** » أن الفرنسيين يأتون بعد البنادقة مستفيدين من المعاهدة التي تم توقيعها بين سليمان القانوني والفرنسوا الأول عام ١٥٢٥ ويأتي الإنكليز في المرتبة الثالثة.

ولكن الفرنسيين ما لبثوا أن أصبحوا يحتلون المرتبة الأولى من حيث حجم الجالية المقيمة في حلب أو حجم التبادل التجاري. وأصبح القنصل الفرنسي متقدماً على قناصل الدول الأخرى كافة.

كان الفرنسيون يقيمون في « **خان الحبال** » داخل المدينة القديمة وكانت أبرز المواد التي تصدرها حلب: القطن والحرير والمنسوجات وشعر الماعز والقهوة والفواكه وماء الورد. وكان في حلب عام ١٦٠٥ « ٥٣ » معملاً للأقمشة المقصبة. و ٢٤٧ معملاً لمنسوجات الغزل.. و ١٥٩ معملاً للحرير . وعدد كبير من المدابغ والمصابن ومصانع الزجاج والأغباني.

ومنذ عام ١٣٥٢ نجد أن الرحالين الأوربيين يتدفقون على بلاد الشام، وخاصة حلب بسبب دورها التجاري النشط. وفي ذلك العام قصدها القسّ الفلورنسي « جيوفاني ماريغولي » وذكر أنه رأى فيها عددًا كبيرًا من المسيحيين يرتدون الملابس العربية ويتحدثون الفرنسية بلهجة قبرصية. وكان ميناء فاما غوستا يعجّ بالبضائع الواردة من حلب.

كما نجد أن التنافس كان يشتد ويضعف بين الجاليات الأوروبية في محاولة كل منها السيطرة على مقاليد التجارة الأوروبية. وهذه الجاليات من أبرزها: الفرنسيون. الإنكليز - الطليان - الهولنديون - الألمان - الأسبان - البرتغاليون.

وكان الرحالون يمثلون فعاليات مختلفة بين رجال دين وتجار وقناصل ومبشرين وأطباء ومبعوثين رسميين ومغامرين.

وقبل التوقف عند أبرزهم يمكن أن نذكر أسماء بعضهم ، مثل :

- دارامون الفرنسي ١٥٤٨.
- أفاغار ١٥٥٤.



– راولــف ١٥٥٣.

– رينيـور بالبي – دانديني ١٥٨٣.

– رالـف فينتش – جون الدرد – نيوبري ١٥٨٣.

– دوبوفـو ١٦٠٥.

– دوبـريـف ١٦٠٥.

– دوكورمان ١٦٢١.

– تافيرنيه ١٦٣٢ – ١٦٩٩

وكـانت كـتابات هؤلاء الرحالين تختلف في موضوعيتها أو شططها أو عدم الدقة في معلوماتها أو تفسير الأمور حسب تصور مسبق.

وقد نتج عنها الاهتمام بدراسة اللغات الشرقية وخاصة العربية والفارسية والتركية. ونتج عنها الاهتمام الواسع بالمخطوطات ونقل أعداد هائلة منها إلى المدن الأوروبية بالشراء أو بالتهريب. ومن أبرز من قام بذلك الإنكليزي تشارلز روبسون الذي رافق الجالية الإنكليزية ١٦٢٤ – ١٦٣٠، كرجل دين. وقد كوّن مجموعة ثمينة من المخطوطات توجد اليوم في مكتبة « بودليان».

كما نجم عن هذه الرحلات والاهتمام بترجمة كثير من الكتب، وخاصة كتب الرحالين العرب وكتب البلدانيات لأبي

الفداء وابن جبير وابن بطوطة وسواهم.

وخلفت لنا تلك الرحلات مجموعات من اللوحات الفنية لرحالين رسموا تلك الرحلات التي تعبر عن انطباعاتهم. ومن هؤلاء جاك كاري الفرنسي.

كما نتج عنها انتشار التبشير الكاثوليكي على حساب الكنائس الشرقية ووقوف كل من فرنسا وإيطاليا وإسبانيا وراء هذا الانتشار.

❖ ❖ ❖

خلال ربع قرن بعد الفتح العثماني لبلاد الشام أصبحت حلب مركزاً متوسطاً في دولة مترامية الأطراف. وهذا ما يفسر النمو السريع لعدد الخانات والأسواق وقوافل التجارة المؤلفة من آلاف الجمال.

ويذكر «**لومانس**» أن القافلة مهما كان حجمها فإن حمولتها تباع في يوم واحد. وأصبحت المدينة في القرن السادس عشر كأنها مخزن هائل للحرير والتوابل والمواد الطبية والبضائع الثمينة.

وفي عام ١٥٤٧ قدر قنصل البندقية عدد سكان مدينة حلب بأربعمئة ألف نسمة. وذكر عدد من القناصل والرحالين بأنها في ذلك القرن تعتبر أكبر وأجمل وأغنى المدن العثمانية بعد استنبول. ومن حيث حجم العمل التجاري فهي الأولى. وتضم جاليات من شتى أنحاء العالم.

ويمكن أن نتوقف عند بعض الأسماء الهامة التي تركت وصفاً للعلاقات الأوروبية مع بلاد الشام. ومن هذه الأسماء:

أولاً - لوران دارفيو قنصل فرنسا في حلب اعتباراً من ١٦٧٩. وفي مذكراته قضايا كثيرة يمكن التوقف عندها:

آ - يصف دارفيو المدينة الواقعة على ضفتي نهر «**قويق**» وبساتينها وما فيها من ثمار وخضار. كما يصف المشاكل فيها.

ب - يذكر دارفيو أن سكان حلب كانوا ٢٩٠,٠٠٠ نسمة في عهده منهم حوالي ٣٠,٠٠٠ مسيحي. وأن الجاليات الأجنبية بحدود ٧٥ جالية ممثلة بقناصل أو ممثليات تجارية. وأن أهل المدينة هم الأكثر وداعة والأقل أذى والأسهل معاملة بين سكان السلطنة العثمانية.

ج - والي المدينة باشا له ثلاث شرابات في طربوشه. وحينما يمر موكبه يتقدم رمح مذهب علقت فيه أيضاً ثلاث شرّابات. يليه المتسلّم والقاضي والمفتي ونقيب الأشراف وآغا الانكشارية وآغا الصباهية والدفتر دار..

د- يعدد دارفيو المهن التي كانت معروفة في حلب في وقته وعددها ٧٢ مهنة. لكل منها رئيس يدعى شيخ الكار. ويذكر أن الخانات يبلغ عددها ٦٨ خاناً والقيساريات ١٨٧ قيسرية. أما الأسواق

فحدّث عنها ولا حرج، ففيها كل بضائع العالم، وهي أبنية ضخمة مقسمة إلى ممرات مقببة بالرصاص. ومن الصعب أن يجد المارّة طريقهم في الأسواق نظراً لكثرة الزحام.

وكانت الخانات تستخدم فنادق وأماكن لعرض البضائع ومستودعات وبجانبيها إسطبلات.

هـ - كانت موانئ المتوسط المتصلة مع حلب بشكل كثيف ونشيط هي اسكندرون واللاذقية وطرابلس الشام. وكانت طرابلس تضم عدداً من القنصليات وهي على اتصال دائم مع مثيلاتها في حلب.

و - يذكر دارفيو أن الجالية اليهودية في حلب تسيء إلى التجارة. ويقول: « ليس بين الأمم العاملة في التجارة من يسيء كما يفعل اليهود الوافدون من أوروبا». فقد كانت حلب خالية منهم إلى عهد قريب إلا أنهم دخلوا إليها منذ بضع سنوات ووضعوا أنفسهم تحت حماية فرنسا وتمتعوا بامتيازاتها وتركوا لحاهم تطول كالإنكليز والفرنسيين وأنهم يعملون بالخداع حتى أن أمتنا والإنكليز يقاسون منهم الأمرّين.

ويستطرد دارفيو قائلاً: إن اليهود سعداء للقيام بالشر من أجل الشر نفسه وهم بإساءتهم للآخرين يرضون طبيعتهم الفاسدة والحاقدة، ومن يستخدمهم يجب أن يكون منهم على حذر دائماً. ولا يبوح لهم بالسر. وإن الأتراك يحتقرونهم، فهم يكنزون المال ويقرضون بالربا. إنهم أكثر الناس شراً في العالم. وهم يخونون دون خجل أكثر من أحسن إليهم. ومعظم عمليات الغش تأتي منهم.

ثانياً - كتاب الأخوين راسل:

يحمل هذا الكتاب عنوان « **تاريخ حلب الطبيعي**» ومؤلفاه هم الطبيبان الإنكليزيان ألكسندر وباتريك راسل. وقد صدرت طبعته الأولى ١٧٥٦ في لندن. وهو من أهم الكتب التي ألفها أجنبي عن مدينة حلب.

يقع الكتاب في قسمين كبيرين يتألف من ٢٥ فصلاً.

وفي الفصول الثلاثة الأولى يتحدث المؤلفان عن حلب: موقعها، أسوارها، عمارتها المختلفة من جوامع وكنائس وأسواق وقصور ومبان حكومية. وعن التركيبة السكانية فيها بشكل عام. كما يتحدثان عن طبيعتها ومناخها وزراعتها ومياهها.

وفي الفصول السبعة التالية يتحدثان عن تفاصيل حياة السكان: عددهم - ملابسهم مأكولاتهم - حياتهم اليومية - الحمامات - الأفراح - الأحزان - التسليات - العادات الاجتماعية - النساء وعاداتهم. ثم يأتي الحديث إلى تركيبة الهيئة

الحاكمة ومراتب الموظفين والدسائس التي تجري في الخفاء في دوائر الباشا ومن حوله.

ثم ينتقل الكاتبان إلى الحديث عن الجاليات الأوروبية في حلب خلال القرن الثامن عشر: أنواعها - أعمالها - مساكنها - عاداتها - علاقاتها بالسكان المحليين.

وبعد ذلك يتحدثان عن السكان المحليين المسيحيين: طوائفهم - أعيادهم - كنائسهم - أسلوب حياتهم - أعمالهم - أفراحهم - أحزانهم.

وبعد ذلك يتحدثان عن الجالية اليهودية في حلب: عددها - عباداتها - مهنها - أعيادها - علاقاتها.

ثم يتحدثان عن الأحوال التعليمية والثقافية والكتب والمخطوطات. وعن الأحوال الصحية والاجتماعية. وعن الطقس وأحواله. وعن أنواع الحيوانات والنباتات الموجودة في حلب ومنطقتها.

ولهذا الكتاب أهمية بالغة يمكن تلخيصها فيما يلي:

١ - يغطي الكتاب تاريخ فترة هامة هي القرن الثامن عشر في حلب من وجهة نظر أوروبية. ويكاد الكتاب يكون الوحيد الذي يغطي هذه الفترة.

٢ - المؤلفان استفادا من المنهج العلمي في تأليف الكتاب فجاء مزود بالإحصاءات الدقيقة، بعيداً عن الكلام المنمق المسترسل.

٣ - في الكتاب معلومات طبية هامة عن الأمراض التي كانت منتشرة وأسلوب معالجتها.

٤ - في الكتاب تحليل دقيق للعادات الاجتماعية ومقارنتها بين سكان المدينة من مسلمين ومسيحيين وجاليات أوروبية. وذلك بوصف الملابس والمساكن والمأكولات والأعياد ..

٥ - المؤلفان أقاما في حلب مدة طويلة ودخلا في عمق المجتمع الحلبي مما يجعل لكتابهما مصداقية معقولة. وقد اتصف الكتاب عموماً بالموضوعية والبعد عن التصورات المسبقة.

٦ - إن الكلام عن مدينة حلب في تلك الفترة يعتبر مثالاً يمكن تطبيقه على المدن الأخرى كدمشق وبيروت والقاهرة وطرابلس. لأن الظروف العامة والتركيبة السكانية والعادات كانت متقاربة إلى حد كبير.

٧ - إن الكتاب مثال حيّ على العلاقات المتبادلة والمتشابكة بين طرفي المتوسط. تلك العلاقات التي تمثل مدينة حلب مركزاً بارزاً فيها بسبب ثقلها التجاري ومركزها الاستراتيجي وعمقها التاريخي.

٨ - يشير الكتاب بوضوح إلى مدى التسامح والتفاهم في العيش المشترك الذي

عـرفتـه الطوائف والعناصر السكانية المختلفة في مدينة حلب. وهي بذلك نموذج للمدينة الشرقية والعربية والإسلامية التي احتضنت عددًا كبيرًا من الجاليات الأوروبية والأجنبية والقناصل والتجار ورجال الدين في جو من الفهم المشترك. وما تزال المدينة حتى اليوم نموذجًا لهذا الفهم المشترك. وهي تضم حاليًا ١١ طائفة مسيحية لكل واحدة منها مطرانيتها واستقلالها الذاتي في إطار النظام العام للبلاد.

❖ ❖ ❖

ثالثًا : يمكن أن نشير إلى عدد من الكتابات التي تتحدث عن التواصل الحضاري والثقافي بين أوروبا وبلاد الشام. تلك الكتابات التي تمثل وجهة النظر الأوروبية. ومنها:

– نيبهور الدانمركي الذي زار حلب ١٧٦٦ . وتحدث عن انطباعاته عن المدينة وسكانها.

– بوكوك الإنكليزي ١٧٨٣ وقد ألّف كتابًا بعنوان : « رحلة إلى سورية ومصر » فيه حديث مطول عن مدينة حلب. وقال إن حلب أنظف مدينة في السلطنة وأجملها بناء وألطفها عشرة وأصحها مناخًا. وأهلها أكثر سكان السلطنة تمدنًا. وذكر فولني أن المدينة كانت تستعمل الحمام الزاجل في المراسلات مع بغداد والاسكندرونة.

– دي كورانسز الفرنسي الذي كان قنصل بلاده في حلب ١٨٠٢ – ١٨٠٨ وأكّد المعلومات السابقة حول نظافة المدينة ودورها التجاري.

– جان باتيست الفرنسي ١٨٠٨ . وكان في حملة بونابرت . وكان والده تاجر مجوهرات يقيم في حلب . وقد وصف المدينة وما حولها.

نستخلص من هذه الدراسة الموجزة بعض الملاحظات التي يمكن تلخيصها فيما يلي:

١ – نقل الرحالون والقناصل والتجار كثيرًا من العادات السائدة في بلاد الشام إلى بلادهم مثل : – شرب القهوة.

– الجلوس في المقاهي . ويذكر أن أول مقهى أسس في أكسفورد على غرار مقاهي حلب. بينما أسس أول مقهى في مرسيليا عام ١٦٥٤.

– التنوع في الطعام والتفنن في التوابل.

– التفنن في الملابس.

– التفنن في الأثاث والسجاد والتحف.

– حفلات السمر والطرب.

– الملابس الحريرية.

٢ – انتقلت عشرات ألوف المخطوطات من المدن العربية وخاصة حلب إلى المكتبات الأوروبية بفعل الرحالين والتجار والقناصل ورجال الدين.

٣ – تمكنت الإرساليات الكاثوليكية من الدخول بعمق في مجتمع بلاد الشام وخاصة حلب . وتراجع دور الكنيسة الشرقية التي كانت صاحبة الكلمة المطلقة.

٤ – كان التأثير متبادلاً في طراز البناء ، وفي الحياة العامة.

ويمكن الحديث عن رحلة من نوع آخر وقام بها رحالة حلبي يدعى فتح الله الصايغ. وقد نشرها لا مارتين بالفرنسية. ويعود تاريخ الرحلة إلى ١٧٩٠ ويقول صاحبها:

أقول أنا الفقير إلى الله فتح الله ولد أنطوان الصايغ من سكان حلب الشهباء المحروسة فحين بلغت من العمر ١٨ سنة أردت أن أتعاطى البيع والشراء سعيا وراء أرباح التجارة فأخذت جانب رزق من حلب وتوجهت إلى جزيرة قبرص وابتدأت أبيع وأشتري مع تجّارها وذلك ابتداء من ١٨٠٨ إلى ١٨٠٩ فرأيت أنه من المستحسن أن أبعث إرسالية إلى تريستا من بضائع قبرص واستأجرت مركبًا والشحنة من نبيذ وقطن وحرير وإسفنج وحنظل، وسافر ذلك المركب ٢٨ / ٣ / ١٨٠٩ وبعد سفره بأيام التقى بمركب انجليز فأخذه غنيمة وقاده إلى مالطا، فحين بلغني ذلك اشتد عليّ القهر ثم قومت حساباتي فوجدت أحوالي متأخرة جدًا فاضطررت أن أغادر قبرص فتوجهت إلى بلدي حلب».

أهم المراجع

– فرديناند توتل
وثائق تاريخية عن حلب.

– ليلى صباغ
الجاليات الأوروبية في بلاد الشام.

– فان دام وآخرون
هولندا والعالم العربي.

– الأسدي
موسوعة حلب المقارنة.

– يوسف شلحد
رحلة فتح اللهّ الصايغ الحلبي.

– الأخوين راسل
تاريخ حلب الطبيعي.

❖ ❖ ❖

البحث عن دمشق:
بين نداء الروح.. ووجع الأسئلة

جمال عبود (*)

من قديم وللمكان في الأدب مكان بارز وأهمية استثنائية، فهو، كالإنسان والحيوان، وكالنبات أو البيئة، يعكس رؤية للكاتب ويحقق له مدخلاً طيباً للدخول في صلب موضوعه.. مهما كان موضوعه ذاتياً أو غير ذاتي..

ولعل المقدمات الطللية للقصيدة العربية الجاهلية، والتي استمرت لعدة قرون بعد ما يعرف عادة بالعصر الجاهلي لخير دليل على أن المكان هو عنوان العلاقة بين الإنسان وكل ما يحيط به من ناس وأحياء. وأهم من ذلك.. إنه فاتحة علاقته بالزمان نفسه أيضاً.

(*) جمال عبود: أديب وقاص وصحفي (سورية).

- العمل الفني: الفنان أكثم عبد الحميد.

وصحيح أيضاً أن تلك المقدمات الطللية طابعها كثير من التقليد ووقعت في النمطية التي لا شيء يعدل بغضها للأدب والفن، لكن حتى في أعمق أعماق تلك التقليدية أو النمطية لا بد أن ثمة ظلاً من خصوصية في رؤية المكان لكل أديب بما يميزه عن غيره من الأدباء.. وإذا كان كتّاب الرحلات قد فطنوا - فيما بعد - إلى أن المكان وحده يمكن أن يكون قيمة كبرى تملأ الكتاب بعد الآخر، فإن كتّاب كل الفنون الأدبية لم يستطيعوا إلا أن يأخذوا في اعتبارهم أهمية العلاقة بالمكان.. سلباً أو إيجاباً.

ومن هنا وجدنا بينهم من يتبرم بالمدينة وضجيجها و يحن إلى الريف وهدأته، وكثر في الشعر، وفي سائر فنون الأدب التعبير عن تعلق الأديب والكاتب بأماكن الصبا وملاعب الطفولة، وظهر في وقت متأخر ما يسمى بأدب الحنين أو أدب الاغتراب، وجاءنا ما يوصف بأنه شعر المهجر الذي يفيض شوقاً وحنيناً إلى أرض الوطن ومسقط رأس الأهل والأحباب.. غير أن كل هذا لا يحيط كل الإحاطة بطبيعة العلاقة الإشكالية بين المكان والأديب، أو في طبيعة علاقة المكان بالنص الأدبي.

فنحن؛ نرى أن تناول العلاقة بالمكان من حيث الحفاوة به أو الحنين إليه لا يدل في ظاهر العلاقة إلا على رغبة بالانتماء أو التمسك به، وهذا هو التناول الآلي البسيط. وما في صميم العلاقة، وحين يكون الشعور بامتلاك المكان متمكناً من وجدان الأديب نفسه، فإن تلك العلاقة حين تشع في النص الأدبي فإنها لا بد أن تفيض حقيقة عن دفق من المشاعر والأحاسيس تعكس شيئاً أكبر بكثير من مجرد الرغبة بامتلاك المكان أو التمسك به:

إنها تدلنا على دلالة المكان نفسه وما تعنيه أو توحي به للكاتب والأديب.. وهنا تأخذ مفردات المكان دلالة غير ما تبدو عليه لغير الكاتب والأديب..

. هكذا تجيء كتابات عن دمشق تومي إليها نصوص كثيرة، لأدباء شهيرين..

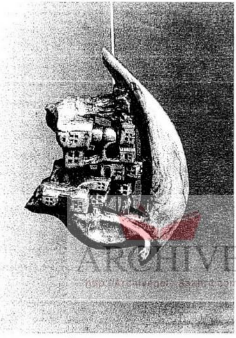
وتعود علاقتي بدمشق لثلاثين عاماً خلت. ففي منتصف أيلول من العام أربعة وسبعين، وتسعمئة وألف صافحتها عيناي لأول مرة. وكنت أدخلها بصفة الزائر العابر، ككل زائر عابر كان لا بد أن يبهر في كل شيء فيها، ولا يستوقفني منها شيء دون آخر..

فقد أتخمت بامتداد بنيانها وترامية لأوسع الآماد، وأخذت بالطبع بزحامها الذي تراءى لي ينم عن عافية وشغف بالحياة، وأعجبت كل الإعجاب بآيات العراقة والتاريخ التي تبعث برسائلها من الدور العتيقة والحارات العتيقة، لا تشمر

أنها مركونة للنسيان ولا تشعر بالغيرة من تعاقب الأزمان وحصار (الجدبد) فوق (الجديد) من حولها..

كنت مأخوذًا بها، وأنا الزائر العابر الذي لم يتلبث بها غير أيام معدودات-بدت لكثرة ما أخذتني فيه الدهشة من كل ما أرى وأسمع- أنها لم تزد على يوم أو بعض يوم..

وودت لو أنني أحتفظ بدهشتي تلك طازجة وحية.. ولمدّة طويلة..



وجئتها زائرًا في مرة وعابرًا في مرات. صارت (محطة لي) مرة، ومعبرًا إلى غيرها من (محطات..)..

وكان علي أن أنتظر ربع قرن أو تزيد حتى أدرك، ومن شاهد دمشقي، وأكثر من شاهد، أن دمشق محطة للوافدين، ومعبر للعابرين.. إنها المدينة التي لا تقفل بابها بوجه أحد، ولا تكشف عن أستارها لأي أحد.. فهل تراها لذلك تشعل فينا وجيب الروح.. وتطلق منّا وجع الأسئلة..

هل تراها - أيضًا - محطة للزمان.. يهرع إليها ليمرق عابرًا منها ولا يترك من ظلٍّ عليها سوى بعض ظلٍّ يسير..

وبما أنني الوافد، وما أزال. فبعد ما يزيد على عقدين من الإقامة فيها. وبعدما أكاد أزعم أنني عرفت كل مداخلها ومخارجها، عرفت ظاهرها وباطنها، عرفت شوارعها المغلقة وجزت في كل تخومها وضواحيها المترامية هل تراني أستطيع القول أنني عرفت دمشق، أو

عرفت حقاً كيف الوثوق بما عرفته منها..

إنه سؤال ليس همُّه الحصول على إجابة،ولكنه يفتح نافذة في الروح لعلها تتخفف من ركام من الأسئلة المعلقة سواء بدمشق التي أنا فيها، أو بأي مكان يظن المرء أنَّه مشدود إليه ومحاط به.. ولعله، في الآن ذاته، سؤال عن الزمان نفسه.. وطبيعة علاقته بالمكان ـ أي مكان..

حقاً، فأي علاقة إشكالية تلك التي تربط المكان بالزمان، وأيهما يكون (أفعل) بالثاني..

وجاءت دمشق.

لا أدري لم أو كيف جاءت. تسللت في كتاباتي رويداً رويداً، حصل ذلك بعد أن أقمت فيها بضع سنين (أقل من عشر بقليل)، وعجبت لدمشق أن تقحم نصاً أكتبه كنت أحرص، حتى وقتها، أن يظل بعيداً عن التعلق بأي مكان، فحتى ذاك الحين لم يكن لمكاني الأول، المكان الذي صرمت فيه سنين، الصبا والشباب الأول، الحسكة.. مدينتي التي ولدت بها وغادرتها مع أول بواكير الشيب تخط رأسي وأول تجاعيد الزمان ترسم خطوطها على وجهي. وكنت أخصّن ـ عامداً ـ كل نصوصي، القصصية خاصة، من كل انتماء مكاني ظنّاً مني أن ذلك يمنحنا قدرة أكبر من الانطلاق والوثوب وبلوغ أبعد الآفاق، متحرراً من أية شبهة (محلية) أو (خصوصية) قد تقلل من أهمية ما أكتب وتحصره في زاوية أين منها والآفاق المفتوحة التي أريد الانطلاق إليها..

ولكن دمشق وجدت طريقها إلى ما كتبته بعد بضع السنين التي أقمتها فيها، ومنها عرفت أن (الإنسان) ليس كائناً مجرداً، ليس فكرة يمكننا الإحاطة بها والتقاطها من شذرات الفكر وبنات الخيال، فالإنسان لا قيمة له من دون شرطيه الأساسيين:الزمان والمكان، فهما من يمنحه المعنى ويضعه في مجال الرؤية والتعريف المحدد.. وبهذين الشرطين فقط يصير له كيانه الحقيقي، تصير له هواجسه وأحلامه، مخاوفه وآماله، أفراحه ومآسيه، يصير حقيقة فاعلاً ومنفعلاً يصير وجوداً وجزءاً من الوجود الكائن من حوله، يصير ميلاداً ولحظة تكوين..

أثار هذه الخواطر في نفسي صدور ديوان شعري جديد، لشاعر دمشقي عريق هو الشاعر شوقي بغدادي، جاء عنوانه مثيراً وموحياً: البحث عن دمشق، وبقدر ما كنت أود أن أتناول ـ في رؤية ذاتية محضة ـ طبيعة علاقتي الإشكالية ـ غير المستقرة فيما أظن ـ مع دمشق وكيف تبدت من خلال نصوص لي كتبت في دمشق، أجد أن تجربة البغدادي في ديوان شعري لعله الوحيد الذي يعلن انتماءه المطلق

لموضوع وحيد سافر ومعلن، هو (البحث عن دمشق).. أجد في هذا الديوان مسعفاً لي، وربما لكم أيضاً، في معرفة أكثر وثوقاً عن تلبس المكان بالزمان.. وكيف تجلى ذلك كله في تكوين مزاج ووجدان الإنسان الذي ينظر من دمشق إلى دمشق، كيف يراها وهو مترع بها، متخم بأجوائها.. وربما برم من كل ما فيها..ولا أكتمكم، وأنا الوافد إلى دمشق.. وما أزال، إن أكثر ما يهمني من شهادة البغدادي الفريدة هذه هي أنها تجيء من نوع «وشهد شاهد من أهلها»..

وبداية لا بد من التذكير بعشرات، إن لم يكن مئات، الندوات والمحاضرات التي تقام سنوياً في دمشق (بحثاً عن دمشق) أو تمسكاً بما بقي منها أو سعياً وراء استعادة ما يبدو أنه ضاع منها، بل لعل دمشق هي الوحيدة بين المحافظات التي نعرف، التي تأسست فيها، ومنذ عقود من السنين، جمعية أطلقت على نفسها (جمعية أصدقاء دمشق)، وهذه الجمعية تكرس اهتمامها لإبراز أهمية أيمّا شيء يتصل بدمشق ماضياً وحاضراً، معتبرة أن ما في دمشق هو الهادي الأمين لحاضر يريدونه أكثر بهجة واتزاناً ومستقبل يكون أكثر التصاقاً بماضيها العتيد..

ولعل إقامة مثل هذه الجمعية، على إيجابية ما تدل عليه من حسن اهتمام وحفاوة بما في مدينة لا حدود لتاريخها العريق، فإنها تدل أيضاً على أن تلك المدينة تفقد شيئاً فشيئاً الكثير من تاريخها وعراقتها.. وأنّه تلافياً لذلك الضياع، أو تخفيفاً منه على الأقل، كان لا بد من ظهور تلك الجمعية.. التي من المؤكد أنها وحدها لا تستطيع الكثير.. وأن الجهات المسؤولة.. صاحبة الصلاحية والقدرة على التنفيذ هي القادرة على فعل شيء حقيقي وملموس، ولكن تلك الجمعية تعبّر ـ على أية حال ـ عن شكل من العلاقة الوجدانية بالدرجة الأولى بين دمشق وأبنائها.. و فيهم من الوافدين إليها عدد غير قليل..

ومن هنا نبدأ البحث عن دمشق، من رؤية البغدادي، الذي هو في الأصل وافد إليها، لكنه جاءها طفلاً ما يزال، وها هو الآن وقد قارب أن يطوي العقد الثامن من عمره ـ أمد الله في عمره ـ يفوق في سنين الإقامة فيها ما أقامه فيها الكثير من أبنائها، مما يجعله بامتياز واحداً من أعرق أبنائها، ومن أفصح من يتحدثون عنها.

يقول الشاعر البغدادي في مقدمة ديوانه:

«.. نجحت فكرة هذا الديوان بعد ظهور قصيدتي المسماة: البحث عن دمشق ـ عام ١٩٨١ ـ وما سمعت عنها من تعليقات مشجعة أنها تصلح فاتحة لمجموعة شعرية متكاملة موضوعها واحد هو:علاقة الشاعر

بمدينته! وهي علاقة تركت أثرها في وجداني الشعري منذ أمد بعيد، وفي نصوص متنوعة، غير أن المسألة تعمقت واختلفت ـ كما يبدو ـ مع القصيدة الجديدة: من حالة رومانسية إلى حالة أكثر تعقيداً وأبعد مدى مع تراكم السنين والتجارب.

وهكذا اتخذت قراري منذ عشرين عاماً ونيّف أن أعزل كل ما سوف أكتبه عن هذه العلاقة الحميمة الرائعة بدمشق التي أسرتني وألهمتني الكثير لإصداره فيما بعد في ديوان مستقل خاص، ولم أكن أظن أن المدة سوف تطول إلى عشرين عاماً، ولكن هذا ما حدث.. ولعل السبب هو أنني تركت لنفسي ملء حريتها في العودة إلى هذا الموضوع الحميم من حين لآخر دون افتعال أو قصد مباشر مسبق كي تغدو الكتابة غناءً خالصاً للروح وذكريات العمر الجميل مع أعرق مدينة على وجه الأرض.. وقد بدأت معالمها الأصيلة تختفي أمام الزحف الأخرق لحضارة هجينة وصار ضرورياً البحث عن تلك الأصالة الجميلة وحمايتها شعراً على الأقل والكشف عنها صوناً للذاكرة الإنسانية والوطنية من التشويه والمسخ اللذين يهددان البشر والبلد «الديوان، ص١٢.

وسنجد ـ بعد هذا التقديم الذي يضع الخط العام لقصائد الديوان دون الدخول في تفاصيل تلك القصائد وتلاوينها، سنجد أن الشاعر البغدادي يقف على دمشق من بوابات ثلاثة أو محطات ثلاثة:

ـ فأولاً هناك المكان ذاته.. وكيف تبدى منزلاً أو مسجداً، سوقاً أو غوطة، سهلاً.. أو جبلاً..

ـ وثانياً هناك الإنسان وكيف انتمى إلى هذا المكان آخذاً من ملامحه ومتماهياً فيه..

ـ وثالثاً هناك الزمان وهو الذي يعبر بهذا وذاك ويضع بصماته على كليهما فكأنه المقيم الذي لا يمضي، أو ليست آثار الزمان هي الوحيدة التي لا تحتاج لمن يحافظ عليها..»؟.

وبداية أرجو أن تلتفتوا إلى صيغ التعبير التي تبدو وثيقة الصلة بالموضوع المباشر للقصيدة، فحيث يكون المكان هو موضوع القصيدة فإن الكلام يجيء بصيغة الماضي وكله من النوع الإنشائي لا الخبري.. كأنما ليدل على ابتعاد الملامح الأساسية للمكان وأن القصيدة إنما تحاول جهدها استعادة تلك الملامح..

وأما الحديث عن الإنسان.. فإنه وإن أخذ صيغة الحاضر أحياناً إلا أن تشوف المستقبل يكاد يغلب عليه، كأنما القصيدة تريد ـ جاهدة ـ التمسك بالحلم المشروع

في أن الإنسان لن يغيب، وأنه ـ رغم حصار مخيبة وأشواك الألم ـ إلا أنه باق.. أو لأقل (هو قادم)وأنه عصي على الفناء..

وتبقى صيغة تنوء بين الماضي والحاضر، أو المستقبل، حين يكون الأمن نفسه موضوع القصيدة مما يعبر ـ ربما ـ عن تواصل الزمان واستمراره.. وليس دورانه وانغلاقه، أو على الأقل هذا ما فهمته أنا من علاقة الشاعر بالزمان.

وبداية دعونا مع القصيدة التي جعلها الشاعر (مدخلاً) لكل قصائد الديوان، ففيها يقول:

كانت دمشق جَنَّة
كما تقول الكتب
خرجت من كتابها
الآن الذي أقلّب
صادفت ياسمينة
جفت على جدارنا
كانت تدلى فوقه
كأنها تنتحب
حرثتها.. سقيتها.. ولم أزل أرتقب
أحلم أن الأرض كالتاريخ
ليست تكذب

الديوان ـ ص١٣.

وانظروا إليه كيف ينشد الغوطة، غوطة دمشق التي كانت، واسمعوه يقول:

الغوطة ليست فسحتنا
لممارسة الحب مع الفصل الأخضر
والرئة المفتوحة والمتجددة
لمن كادوا يختنقون وراء الأسوار
الغوطة أكثر من هذا
أعمق من كل الأسرار
فإذا انكسر الخاطر في هذا الزمن الأعوج
وارتد الزحف الشامي كئيباً في أيام العطلة
يشكو الظمأ
وغزو الإسمنت
وصحراء الأحجار
فالغوطة حاضرة في أرض ما
بطرف الهدب
تنيل وتمنع
ثم تنيل
وتبتكر الأعذار

الديوان ـ ص٤١.

وتستمر الصورة إياها، صورة السعي

لاستعادة المكان المفقود، والتأكيد على أنه بعيد مثل الأمنيات:

لأول بيت على السفح

كنت أطل على الشام منه

فيمنمدني جبل ليس مثل الجبال

ثقيل.. خفيف

وأشهى مذاق من الخبز

في حضنه

فكأن من الفرن

يخرج ذاك الرغيف

لها ما أدندن في خلوتي

حين ترقص بين يدي الحروف

فيا جدنا قاسيون

إذا ما قفزنا إلى ظهرك الآن

هل تنحني

ثم تنهض تعلو بنا

وتنادي على الزيت

كالبائعين من الريف

أيام كنّا صغاراً

ولم يك يمنعنا حرس عن ذراك

ولا يتهدد قصر منيف

أم أنك لم يبق متكأ فوق ظهرك

للمتخنين استكانوا

وللمتعبين تراخوا

وللمدعين استزادوا ولم يشبعوا

أم يعود الزمان الظريف

الديوان ص٧٧.

ولربما كانت هذه القصيدة تكشف عن تداخل الصور والأخيلة وتمازج الموضوعات كلها: الإنسان والزمان والمكان في مخيلة الشاعر، وطبيعي أن ليس من قصيدة خالصة لموضوع واحد بعينها، فكل قصيدة مرآة مباشرة لرؤية والتي تلتقط الجزئيات.. كما تحيط بالكليات في الآن نفسه:

يطير الحمام بعيدا

يطير الحمام وحيدا

يطير ولا سطح يؤوي الشريدا

❖ ❖ ❖

فهيا انهضي يا دمشق

افتحي لي ذراعيك

إنّي أرمم قلبي

وجدران سورك

فاستبشري بالخلاص

فثمة نافذة

في البيوت التي هجرت

تتحرك «درفتها»

وينوس من الشق خيط ضئيل

يطير الحمام وحيدا

يطير الحمام بعيدا

يطير مع الفجر

ثم يرى عشه

فيعود بعيد الأصيل

الديوان، ص١٢٦-١٢٧.

ولا نزعم أننا أحطنا إلا ببعض إحاطة في موضوع يستدعي الكثير من الأسئلة، ويستوجب الكثير من البحث والتقصي قبل الوصول إلى الموثوق من الإجابات..

ونحن نثق بدرجة كبيرة بقول من يقول إنّ طبيعة البناء الذي نعيش ، والذي يستولي على وجداننا ويؤثر فيه هو في الحقيقة يؤثر تأثيرًا كبيرًا ومباشرًا في طريقة تفكيرنا وطبيعة نظرتنا للحياة من حولنا. أي أن اختيار طبيعة وشكل البناء - مثلاً - تعكس في الأعماق طريقة رؤية وتفكير تخصنا وتعبر عما في نفوسنا، وحين لا يتاح لنا أن نختار شكل البناء وطبيعة توزعه ونقبل بما يفرض علينا منه فإننا في الواقع نقبل بنمط من التفكير وشكل من الحوار يملى علينا ونحاصر به ولا يكون لنا منه مهرب،وإذن فإن فساد الأبنية يؤشر حتى لفساد في الرؤية وعثرة في التعبير.. وهكذا إذا كثر فاسد البناء وعمّ على ما سواه فإن التفكير المشوش، والفاسد، هو الذي سوف يسود. وقفوا معي بعض وقفة على هذه الأبيات:

أجتاز «البراني» الخالي

فيذكرني بضيوف الأمس

يعودون الوالد أقعده المرض

الديوان، ص٩٤.

وفي القصيدة أيضًا:

جاءت أمي تسعى وترن

لقد خالفها الزوج الأعند منوا

كيف تركت سريرك يا منظوم

ضحكت لنفسي ثم هربت إلى (القاعة)

فيها أسترخي

أتخفف من كل الأثقال على قلبي

٢٢٥

ممدوح فاخوري
شاعر الكلمة الصادقة

عبد اللطيف الأرناؤوط (*)

إذا كان الأسلوب هو الرجل كما يقول الناقد الفرنسي (تين) فإن الشاعر ممدوح فاخوري صورة صادقة لنفسه وشخصيته، فأصدقاؤه ومعاشروه يعرفون عنه رهافة حسّه، ورقة شعوره، ووفاءه لأصدقائه ووطنه ومرابع طفولته وشبابه، وإخلاصه في الحب، وصفاء معتقده القومي والإنساني؛ وهي صفات تحدد اهتماماته وموضوعات شعره بجلاء ووضوح.

(*) عبد اللطيف الأرناؤوط:أديب وناقد (سورية).

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

لم يشأ (ممدوح فاخوري) أن يقفز بشعره إلى عالم الحداثة الشعرية، ولم يختر مذهبًا شعريًا معينًا، بل ظلَّ يترجح بين النظم على قواعد الشعر التقليدي، والتجديد المحدود في بعض قصائده التي اعتمد فيها تنويع القوافي في المقاطع الشعرية على غرار تجديد شعراء المهجر، كقوله في قصيدة (تحية):

أبهى من الوردة في كمها
ومن أريج الزهرة الفاغمة
ومن ندى الصبح على باسم
من أقحوان الروضة الناعمة
أن تجمع القلوب
على الوفاء، والرجاء، والأمل
أحلى من النسمة في روضها
ومن طلوع الفجر عند البكور
ومن رفيف النور إذ يحتفي
بوردة تشرق بين الزهور
أن تعمر القلوب
بالصدق في البناء والعمل

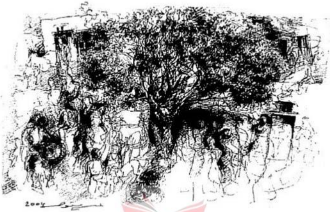
وقوله في قصيدة أخرى عنوانها (ويأتي المساء) (عام ١٩٥٥)

وكم بت أرقب ظل المساء
يجرّ على الكون ذيل العفاء
وأنصت، والكون همس الطلول
تهدهده رعشات الضياء
سكون
تنهَّد فيه الألم
عيون
تطل وراء العدم
ويأتي المساء الحزين
ليطبق هذي العيون
ويسرق منها الدموع
سنبكي.. وما من دموع

وهو في هذه أكثر إمعانًا في التجديد، وإغراقًا في رومنسيته التي اختارها رفيقة أثيرة لحياته.. وشعره.

على أن له جولات في شعر التفعيلة، قبل أن ينطلق بها دعاتها في مجلة (شعر) اللبنانية، من مثل قصيدته (يقظة) التي نُشرت في مجلة (الآداب) اللبنانية عام ١٩٥٣، ومنها قوله:

يا عين قرّحكِ السهاد فبتِّ والشكوى ضمادْ
ياعين.. لم أهنأ بغمض أو رقاد
كلا.. ولا رقد الفؤاد



ياعين.. أحلامي معذبة، وآلامي حداد

لا والدموع، دموع جفنك، ما أويتُ إلى وساد

..يا شاعري هلا صحوت إذاً.فقد ولى الظلامْ

ياشاعري.. وصحا الأنام

وتنهدت، في الكوخ، أشباح يزلزلها السقام

جوع تغلغل في العظام

أرخى، وعشّش، ثم نام

لكن جرحك لن ينام

وجولات أخرى له محدودة في قصيدة النثر، كقصيدة (أحلام الضرير)التي يعبر فيها عن عالم المكفوفين وأحلامهم محتذيًا قصيدة الشاعر (بودلير) في الموضوع، التي ترجمها وأثبتها في الديوان.

والشاعر (ممدوح فاخوري) لم يعد إلى فن شعري يقوم على التفنن في التصور أو التكثيف الشعري للصور، ولم يبن شعره على التوتر والغموض والجملة الشعرية العنيفة الحادة، بل ظل أقرب إلى أسلوب الغناء الهادئ، والوضوح والسهولة، والدفق العاطفي، وظلَّ وفيًّا للمنطق التكويني للشعر والمنطق الوصفي، وتمييز الأنواع الشعرية، ومع ذلك نجد لديه محاولة لمزج الهزلي بالمأساوي في قصيدتيه: أنا الدولار وحوارية رقصة الإرهاب التي ندد فيها

بالممارسات الصهيونية الإجرامية، ففيهما إعلاء لموقف رومانطيقي، ونية أدبية متعمّدة تتجاوب مع إرادة واعية، وهو مايميز المرحلة الإبداعية الثانية التي تحررت من الهرب من مواجهة الواقع، والتفرد، واتجهت بجلاء إلى إدانة العالم، وإظهار جانبه المأساوي. يقول في قصيدة (أنا الدولار) التي يقابلها بقصيدة (أنا الإنسان)، فاضحًا تناقض عالمنا المعاصر، على لسان الدولار:

كم ذا أرقتُ من الدمـ
ـاء، وكم بذرت من الشرور
كم صغت تيجانًا، وكم
توّجت من عبيد حقير
كم سقت بالقيد الثقيـ
ـل مناضلاً عفّ الضمير
ولَكَم بنيت ممالكا
وهدمت من بلد قرير
ورفعتُ صعلوكًا، فرا
ح يشيد من عالي القصور
ويميس بالديباج، والحـ
ـلل القشيبة، والحرير
كم من حقير الشأن أصبـ
ـح وهو ذو شأن خطير
يمشي فتنتفض الجما
جم إذ يطوّح في المسير
وتئن أرواح، وتضطـ
ـرب المراقد في القبور

إني أنا الدولار، جلاد العدالة والضمير

❖❖❖

وتبرز نزعة الشاعر الالتزامية في مسرحيته الشعرية الساخرة (رقصة الإرهاب) التي يصور فيها عصابة من الصهاينة يرقصون في حقل تتكدس فيه الجثث، وترتفع أصواتهم في صخب.. وهم ينشدون:

نغتال، نذبُح، لا نألو
فعقيدتنا أبداً قتلْ
لانخجل منه.. بل نفخرْ
وبه ماضينا يزخرْ
فهو الماضي.. وهو الجوهر
ونضج بشكوى الإرهاب
المجموعة: إرهاب .. إرهاب
- شيلوك.. يشدّ على يدنا
ويجدد فرحته فينا:

كونوا للمال، ولاتهنوا!!
فالمال لنا.. لايعدونا
ولنهرع زحفًا.. ولنجعل
أرجلنا تلحق أيدينا
غرباء.. غزاة.. لافرقًا
ستصير خرافتنا صدقًا
لامنطق إلا للفِرْيَةْ
ولكل مزاعم مرويّة
وخرافات أسطورية
.. الماضي للتزوير
والحاضر للتزوير
والقابل للتزوير
المجموعة: لاشيء سوى التزوير
إرهاب.. إرهاب..

ويسقط في هذه المسرحية تساؤلات عن العدل الدولي، وموقف الإنسانية التي سبقت إلى مناصرة الظلم تحت تأثير المال أو الإرهاب.

ورومانسية الشاعر (ممدوح فاخوري) الجديدة تتغذى بقلقه الدائم، وهو قلق مبعثه رهافة حسه وردود فعله العنيفة على كل أشكال الخداع وقلة الوفاء، وإحساسه العارم بوطأة الكذب والنفاق والغدر وألوان الخيبة التي تعرّض لها في حبه وصداقاته، يهاجم إحداهن في قصيدة (أصفر) بأسلوب تهكمي واضح:

أعجبني وجهك، يا أصفرُ
ففيه مايصبي، وما يُسكرُ
اللؤم إن يرشحْ على صفحة
منه، فمن ناحية يسحر
الذهب المرنان لم يأتلق
إلا على وهج به يُسْتَعَر
عليه من ذوب الضحى صبغة
لاالزهر يحكيها ولا العنبر
وماج فيها النور هَوْنًا، فما
يعرف أيٌّ منهما الأنوار
جنيتُ منها الشوك لما هفا
قلبي إليها، وانثنى يَقْطُر
وعاد، لاطعم ولانكهة
غير خواء حوله يَصْفَر!

* * *

وتتواتر الشكوى في شعره من غدر الأحبة وإخلاف العهد.. يقول:

وكم وردة جُنَّ الهوى إذ رعيتها
حصاديَ أشواك بها وذبولُ

تمنيتها حلمًا رغيدًا، ومبسمًا
رهيفًا يَردُ الشوق وهو خضيلُ
فما كان منها غير ماقد لقيته
جحود وصدٌ ماكر ونكول

ويُذكّر هذا النوع من الشعر الذي ليس له حدود من زمان ومكان، لطابعه الإنساني الأزلي، بقصائد الشكوى لدى فحول شعراء العصر العباسي.

غير أن غنائيته تبرز في قصائد غزله خاصة، فهو يعني باختيار الألفاظ الرقيقة المفعمة بالمشاعر، ويحسن تأليفها في تراكيب تفيض رقة وإيقاعًا موسيقيًا عذبًا، يتفاوت بين الموسيقا الخارجية للحروف، والإيقاع الهامس، ففي قصيدة (مهاجر في زمان الورد). يختم قصيدته بهذا المقطع الغنائي الرقيق:

وتسألين.. وما عندي سواك هوى
فما سؤالك عن عافٍ ومندثرِ؟
مهاجر في زمان الورد، أوْدَعَ في
دروبه الخضر أطيافًا من الذِّكَرِ
يبكي على ورده خوفًا، ويحضنه
وما الذبول بسمعٍ منه أو بصرِ
إنْ يَذْوِ فالطيبُ مسراه وموعده
مالي بغير شذا الريحان من وطرِ
وما عشقتك حسنًا ذاويًا أبدًا
إن كنتِ وردتيَ الزهراء فانتشري!

ولا تقتصر غنائيته على هذا النوع من القصائد كاملة الوزن، بل تعدوها إلى (قصائد التفعيلة) كقصيدته (قلوب مبصرة) وفيها يقول:

ياباعث النغمْ...
وحافظ السنا من الضياعْ
وواهب الضيا للأسماع
ومبدع السرور والألمْ
أحْيِ السنا في الأنفس العبوسه
وطهّر القلوبَ.. من صمم
وأطلق المشاعر الحبيسه
فالدمع لايُفْلت من عقال
عيونهم تبرق بالضياءْ
وترسل الدموع في سخاءْ
لكنها لاتعرف البكاءْ
وإن بكت، أو شَخَصَتْ إلى السماءْ
فأفقها خَواءْ
ودمعها رياءْ

وفي قصيدة (موكب النور) يجاري شعراء الإبداعية في رسم لوحات يتماوج فيها النور والظلال وتستلهم الطبيعة:

كم أطَلَّ
نجمك الطالع في دنيا الأمل
واستهلَّ
موكبًا للنور ترعاه المقل
أيها الماخر في لج العدمْ
ممعنًا، يطوي دياجير الظُلَم
مُشرِقٌ فاض على الدنيا وعمّ
وظلام قد رحل..

* * *

والحب عند الشاعر قدر لايرد، وعذاب مسعد، والمحبوبة طيف وجنة موعودة، وأمل مرتقب:

لي بعينيك موعدُ
هو يومي المخلَّدُ
جُمع العمرُ كله
فيه والأمس والغد
في ضميري حكاية
عن هوانا تُردَّد
فلنعش حاضراً فما
غيره اليوم مسعد
إنما العمر ساعة
تنقضي، ثم تولد

هي من عمرنا الشذا
والشذا ليس ينفد

افتحي قلبك الحزين، شجاه التنهدُ
ودعيني أهيم في
واحتيه وأشرد
افتحيه لراهب
قلبه ليس يوصد
راهب ليله دمو
ع وقلب مسهَّد
ألمس الجرح آسيًا
وأداري وأرصد
رُبَّ جرح أسوته
بجراحي يُضمَّد

* * *

هي كلمات أختارها من خلاصة ثقافته اللغوية، ويرهن من خلالها أنه قادر على أن يفصل بين ما هو شعري من مفردات اللغة، وما هو واقعي، فهو شاعر الكلمة المختارة، وغنائيته تذكرنا بعصر الشعر الإبداعي الزاهي، يسترسل وراءها مدفوعًا بمشاعره الصادقة وعفويته المحببة.

ونلمس في رثائه لأصدقائه الصدق ومرارة الفجيعة، وهي تتجاوز في معانيها الشعر المألوف في الرثاء.. فتصور مواقف إنسانية وذكريات لاتنسى بين حياة الصديقين اللذين جمعت بينهما الكلمة، يقول في رثاء صديقه (نديم عدي):

يسأل عنك الصحب والكتابْ

ألم يحِن أن يرجع الأصحابْ

ويعبق الشذا

فتنتشي النفوس والألبابُ

نديمُ ما أقول في الجوابْ؟

الكل في انتظار أن يأتيهم الجوابْ

الكل في انتظار أن تنفرج الأبوابْ

ويرجع الأصحابْ

ليقرؤوا.. ويقرؤوا

فليس عندهم سوى الكتاب

فلِمْ أطلت عنهم الغياب؟

..لم نلق في صحراء عمرنا سوى السرابْ

وغير آلام تسحُّ علقماً وصابْ

ندفن أحزانًا، تروح وتجيء، في الكتاب

لاشيء عندنا سوى الكتاب

لاهمَّ عندنا سوى الكتاب

لم نطلب الغنى يوماً، وما كنا نهابْ

أن ننطوي والفقر في إهابْ،

في عزة تُبْعد عنّا كل عابْ

تمنحنا غير الذي تقتنص الذئاب

وغيرَ ما يرعى الجراد فيه والذبابْ..

ويستغرق في استشعار حقيقة الموت والإحساس الغامض به وتصوير رهبته وصمته المدوّي المرعب:

لم أدر ما حقيقة الموت، وما فعل الزمانْ

حتى رأيت وحشة المكانْ

وناعياً تكاد لاتسمعه الآذان

وآهة ينكرها السمع، وتُجفل الجدرانْ

فتحتمي بالشك، فيه تَنْشد الأمان

لعلّ فيه ملجأ.. لعلّ.. ليت.. كانْ

ويزحف النعيب في همس كصيحة البركان:

أنْ قد مضى الصحب سريعاً، انطوى الزمان

وأخمد الحب دُجىً، وماتت الألحان

وغالت الأحرفَ في ليلٍ غوائلُ الحدْثانْ

وصاح صوت بالرحيل.. وانثنى الركبانْ

ويمعن في وصف رهبة الموت:

ظلامه كصمته البارد موصول العنانْ

يُرهِقُ من سكينة، يُفْزِع من أمانْ

سَمُّوه بالموت، وما عندي له مَعانْ

فليس غير الصمت والظلامْ
وغير وحشة تنغص الأحلامْ
وتسرق العبيرَ،
والسطورَ،
والحروفَ،
تطفئ العيونَ والشفاهْ
تسرق منها النونَ،
والعطورَ،
تُخمد البريق والحياه...

ويزداد شعوره إمعانًا في هذا التصوير الخفي:

كأنما في الأمر سر ليس كالأسرارْ
خفاؤه كالموت لاتناله الأبصار!
يظل في كُمونْ
كهاجس الظنونْ
يريب في خفائه
كشبح المنونْ
يتسلُ في ليل.. وفي نهار!

* * *

منذ زمن بعيد دقت الساعة معلنة تجاوز الغنائية في الشعر، والوضوح والمباشرة، والقلق الفردي، والشاعر ممدوح فاخوري يصر على أن يعكس في شعره شتى المراحل التي مر بها والمذاهب التي عاصرها، وشهد ازدهارها وأفولها في الأدب العربي، لكنه ظلَّ وفيًّا لماضيه، صادقًا مع نفسه، على الرغم مما يمكن أن يتهم به من عزوفه عن اللحاق السريع بركب الحداثة، وتجاوز الصحو إلى مغامرات الخيال الجريئة اللامعة والعوالم المبهمة والإحساس بالمجهول، والشعور المأساوي في مواجهة العالم ولغة الأساطير، في هذا الموقف يبدو الشاعر (فاخوري) وكأنه يردد مع (مونترلان): (قراري ألا أتخلى عن ذاتي أبدًا، أن أمضي إلى أقصى ذاتي، وألا أبالي بما سوى ذلك.. فالشعر والافتتان العميق، وأن أحب شخصًا ما، هي الأشياء الوحيدة في العالم التي يكتب لها البقاء). فهو مع الألصق دائمًا بشعوره. ومع الأصدق.. والأبقى.

❖ ❖ ❖

٢٣٤

الضرورة الشعرية بين القدماء والمحدثين

الياس قطريب (*)

ليس من المبالغة القول إن مصطلح الضرورة الشعرية من أكثر المصطلحات شيوعاً وانتشاراً في مجال الأدب واللغة. ولا أدلّ على ذلك من أن غالبية المتعلمين، من غير ذوي الاختصاص، يعرفون هذا المصطلح، وإن كانت معرفتهم به لا تتعدى حدود التسمية.

ورغبة منا في كشف النقاب عن هذا المصطلح، وبيان ما ينطوي عليه من دلالات ومعان، فقد عمدنا إلى عرض آراء جمهرة من اللغويين والنحاة والنقاد من قدماء ومحدثين؛ ذلك أن الضرورة الشعرية ((دخلت ميدان اللغة لأن الضرورة تدفع الشاعر

(*) الياس قطريب: باحث لغوي سوري.
- العمل الفني: الفنان زهير حسيب

- أحياناً- إلى تغيير صورة اللفظة، حذفاً أو زيادة أو عدولاً عن القياس في بناء الأبنية.. كما دخلت الضرورة ميدان النحو لكون الضرورة تدفع الشاعر إلى مخالفة القياس في بناء الجملة أو التركيب اللغوي.. ودخلت الضرورات ضمن مجال النقد والبلاغة، إذ كان النقاد ينظرون إلى هذه الضرورات نظرة ذوقية، فينبهون إلى الحسن منها، ويشيرون إلى القبيح)).[1]

ولقد توخينا في سياق عرضنا لهذه الآراء توضيح ما غمض منها،أو التعليق عليها بما يخدم هدف هذه الدراسة[*]

ومما تجدر الإشارة إليه أن ثمة مصطلحات أخرى للضرورة الشعرية مثل الجوازات الشعرية والرخص الشعرية، إلا أن مصطلح الضرورة الشعرية هو الأكثر شيوعاً واستعمالاً لدى الدارسين.

كما تحسن الإشارة إلى وجوب التفريق بين الضرورة الشعرية ومصطلح نحوي قديم هو الشذوذ أو الشاذ، إذ إنّ ثمة من يجمع بين المصطلحين، رغم أن عدداً من النحاة ميزوا بينهما، ومنهم أبو البركات الأنباري في كتابه (الإنصاف في مسائل الخلاف) إذ كثيراً ما نراه - في معرض رده على نحاة الكوفة - ينكر عليهم شواهدهم التي جاءت مخالفة لقواعد اللغة وأقيستها، ويرى أنها من الشاذ الذي لا يقاس عليه. من ذلك مثلاً رده على الكوفيين في مسألة عامل الجزم في جواب الشرط:((وقولهم جحر ضب خرب محمول على الشذوذ الذي يُقتصر فيه على السماع لقلته، ولا يقاس عليه، لأنه ليس كل ما حكى عنهم يقاس عليه، ألا ترى أن اللحياني حكى أن من العرب من يجزم بلن وينصب بلم، إلى غير ذلك من الشواذ الذي لا يلتفت إليها ولا يقاس عليها)).[2]

ويمكننا أن نميز بينهما من حيث إن الضرورة الشعرية تقتصر على الشعر ولا تتجاوزه، في حين أن الشذوذ في الشعر والنثر، ثم إنّ الضرورة، وإن كانت تشترك مع الشذوذ في خروجهما على قياس الكلام وقواعد اللغة، تفترق عنه في أنها يُراعى فيها أصل يُلجأ إليه في لغة الشعر، وهو ما يفهم من قول المبرد ((إن الشاعر إذا اضطرد ردّ الأشياء إلى أصولها))[3] فهي في منزلة لا تخلو من القبول، في حين

---

(١) مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، محمد عزام، ص:٣٢٣-٣٢٤.

(*) اقتصرنا في هذه الدراسة على عرض الآراء ومناقشتها، وفي نيتنا عقد دراسة أخرى عن أثر الضرورة الشعرية في النحو العربي.

(٢) الإنصاف في مسائل الخلاف، أبو البركات الأنباري، المسألة ٨٤، ج٢ ،ص٦١٥.

(٣) المقتضب، المبرد ١/١٤٤.



أن الشذوذ لا يُرجع فيه إلى أصل، ولهذا عُدَّ من القليل النادر الذي لا يقاس عليه.

الضرورة الشعرية عند القدماء

اهتم القدماء بدراسة الضرورة الشعرية كظاهرة متصلة بلغة الشعر، وتجلّى اهتمامهم هذا فيما ألفوا وكتبوا حول هذا الموضوع، سواء أكان كتبًا مستقلة مثل كتاب (ضرائر الشعر) للقزاز القيرواني، وكتاب (ضرائر الشعر) لابن عصفور، أم كان فصولاً وأبوابًا ضمن كتب أدبية ولغوية ونحوية مثل كتاب (خزانة الأدب) للبغدادي، و(الخصائص) لابن جني، و(الأشباه والنظائر) للسيوطي.

يرى الدكتور محمد خير الحلواني أن الخليل بن أحمد ((هو الذي حدد مفهوم الضرورة الشعرية في تاريخ النحو العربي، إذ أقامه على محاولة وجه من وجوه اللغة، وهو التماس الشبيه أو المقيس عليه، أو هو العودة إلى أصل متروك في بعض الأحيان))(٤).

ولعل الدكتور الحلواني استند في رأيه هذا إلى قول الخليل ((والشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاؤوا، ويجوز لهم ما

(٤) المفصل في تاريخ النحو العربي قبل سيبويه، د.محمد خير الحلواني، ص٢٨٠.

لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومدّ المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب ويُحتجّ بهم ولا يُحتجّ عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل))[٥].

وقول الخليل هذا ينمّ عن نظرة متقدمةوإدراك واع لطبيعة الشعر، وما يتطلبه من لغة خاصة تمتاز بسمات وخصائص معينة، كما أن نعته للشعراء بأنهم أمراء الكلام ينطوي على شعور بالإعجاب والتقدير مردّه إلى المعرفة العميقة التي يمتلكها الشعراء بأسرار الكلام، إذ قلما يخفى عليهم ما يظهر لغيرهم. وعلى هذا الأساس فهم ـ في رأيه ـ لا يقولون شيئاً إلا وله وجه في اللغة العربية، ولذلك يجب تأويل كلامهم على الصحة، لا النظر إليه على أنه خطأ.

وسواء أكان الخليل هو أول من حدد مفهوم الضرورة الشعرية ـ على رأي الحلواني ـ أم كان غيره، فمن المؤكد أن سيبويه قد تنبه إلى هذه المسألة، وأولاها عنايته دون أن يُصرّح بذكر مصطلح الضرورة الشعرية؛ إذ عقد باباً بعنوان (هذا باب ما يحتمل الشعر) يقول فيه:(اعلم أنه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام من صرف ما لا ينصرف، يشبهونه بما ينصرف من الأسماء لأنها أسماء كما أنها أسماء..))[٦].

وبعد أن يورد عدداً من الشواهد وقعت فيها الضرورة يقول ((وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً. وما يجوز في الشعر أكثر من أن أذكره ههنا))[٧].

الظاهر من كلام سيبويه أنه يتفق مع الخليل في أن للشعر لغة خاصة به، وأنها تختلف عن لغة الحديث العادي بسمات تميزها، وأنه يمكن أن يقع فيها ما لا يقع في الكلام العادي، وأن الشاعر، دون الناثر، مجالاً من الحرية في التعبير، وهو في ذلك يقرّ بوقوع الضرورة مع إمكانية تسويغها على وجه من الصواب.

ولابن جني جملة من الآراء تحدد مفهومه للضرورة الشعرية، فهو يرى أن ((الشعر موضوع اضطرار، وموقف اعتذار، وكثيراً ما تُحرّف فيه الكلم عن أبنيته، وتحال فيه المثل عن أوضاع صيغها لأجله))[٨].

(٥) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، ص١٤٣-١٤٤.
(٦) الكتاب، سيبويه، ٢٦/١.
(٧) المصدر السابق، ٣٢/١.
(٨) الخصائص، ابن جني، ١٨٨/٣.

يذهب ابن جني إلى اعتبار الشعر موضع اضطرار بسبب تقييد الشاعر بالوزن، ولكنه يرى إمكانية الاعتذار، أي تقديم مسوغات لجوء الشاعر إلى الضرورة، وقد يكون من هذه المسوغات حمل الضرورة على وجه من الصواب، على نحو ما وجدناه عند سيبويه.

ومن آرائه أيضاً في الضرورة قوله ((ولا يمنعك قوة القوي من إجازة الضعيف أيضاً، فإن العرب تفعل ذلك؛ تأنيساً لك بإجازة الوجه الأضعف، لتصح به طريقك، ويرحب به خناقك إذا لم تجد وجهاً غيره، فنقول: إذا أجازوا نحو هذا ومنه بدّ وعنه مندوحة، فما ظنك بهم إذا لم يجدوا منه بدلاً، ولا عنه معدلاً: ألا تراهم كيف يدخلون تحت قبح الضرورة مع قدرتهم على تركها ليعدوها لوقت الحاجة إليها))[9].

يفهم من هذا القول أن العرب تلجأ إلى الضرورة مع قدرتها على تركها رغبة في الاعتياد عليها حتى يكون وقعها عند ارتكابها اضطراراً أخف على الناس وطأة مما لم يعتادوا سماعها [10]. وابن جني لا يفسر الضرورة هنا بالحاجة إلى المحافظة على الوزن والقافية، بل بما يتطلبه المعنى المراد التعبير عنه.

ونقف عند رأي آخر لابن جني في شأن الضرورة يقول فيه ((فمتى رأيت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها، وانخراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك على ما جشمه منه، وإن دل من وجه على جوره وتعسفه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخمطه، وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مُجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسراً من غير احتشام، فهو وإن كان ملوماً في عنفه وتهالكه، فإنه مشهود له بشجاعته وفيض منته..))[11].

ليست الضرورة- في رأي ابن جني- معلماً من معالم الضعف اللغوي، بل يرى ارتكاب الشاعر للضرورة ((مغامرة لغوية تصوره ثائراً منفعلاً بما يعتمل في نفسه غير عابئ بما تمنعه أصول اللغة، وما تبيحه إذا ما كان في ذلك ما يوحي بصدق تجربته، وعمق تأزمه النفسي، فالمغامرة اللغوية الممثلة بالضرورة الشعرية، كما تتراءى لابن جني، تجلو ملابسات التجربة، وتحمل أبعادها النفسية، وتشبع نوازع هذه الأبعاد عند الشاعر كما تشبع المغامرة

(٩) المصدر السابق،٣/٦٠-٦١.

(١٠) الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح، أحمد محمد ويس، مجلة التراث العربي، العدد ٦٨، ص١٢١.

الحربية نوازع الفارس الشجاع إلى الظهور والإدلال بالقوة والشجاعة))[12].

يمكن القول إن ابن جني يميل إلى اعتبار الضرورة الشعرية مظهراً من مظاهر الاقتدار الفني، ونزوعاً لغوياً موظفاً خاصاً بالشعر، وليست أمراً معيباً يُحكم من خلالها على المستوى الشعري للشاعر.

أما ابن فارس فقد ألّف رسالة بعنوان (ذم الخطأ في الشعر) حمل فيها على الضرورة الشعرية، وعدّها خطأً أو شذوذاً يحطّ من قيمة الشعر ومستواه الفني، والأجدر بالشاعر أن يتجنب ارتكاب الضرورات. وليس أمام الشاعر، إذا وجد نفسه مضطراً إلى الخروج عن المألوف اللغوي في بيت أو أبيات من إحدى قصائده، إلا أن يسقط هذا البيت أو هذه الأبيات من تلك القصيدة لتسلم من الخطأ[13].

ومثل هذا الموقف نجده عند أبي هلال العسكري إذ يقول ((وينبغي أن يُجتنب ارتكاب الضرورات، وإن جاءت رخصة من أهل العربية، فإنها قبيحة تشين الكلام وتذهب بمائه، وإنما استعملها القدماء في أشعارهم لعدم علمهم بقباحتها، ولأن بعضهم كان صاحب بداية، والبداية مزلة، وما كان أيضاً تُنقد عليهم أشعارهم، ولو نقدت وبُهرج منها المعيب كما تُنقد على شعراء هذه الأزمنة، ويُبهرج من كلامهم ما فيه أدنى عيب لتجنبوها))[14].

ولعل ما دفع أبا هلال العسكري، وقبله ابن فارس إلى هذا الموقف من الضرورة هو الحرص على نقاء اللغة وخلوها من الخطأ، دون أن يضعا في حسبانهما طبيعة اللغة الشعرية وخصوصيتها.

ونواجه مفهوماً مغايراً للضرورة الشعرية عند ابن مالك صاحب الألفية، فهو يظن أن الضرورة الشعرية تقع في الشعر حين لا يكون للشاعر مندوحة عنها، وحين يكون عاجزاً عن التصرف في العبارة. وهذا واضح في حديثه عن جواز اقتران خبر (كان) بـ(أن)،فسيبويه يعتبر ذلك من قبيل الضرورة الشعرية، ولا يجيزه في الأسلوب النثري، في حين يجيزه ابن مالك في الشعر والنثر، يقول ((ومن الشواهد الشعرية في هذه المسألة قول الشاعر:

(١١) الخصائص، ابن جني،٢/٣٩٢.

(١٢) بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين، د.محمد عبدو فليفل، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٣٦١، ص١٥.

(١٣) ذم الخطأ في الشعر، ابن فارس، تح د.رمضان عبد التواب، ص٢١.

(١٤) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، ص١٥٠.

أبيتم قبول السلم منا فكدتم
لدى الحرب أن تغنوا السيوف عن الحل

وهذا الاستعمال مع كونه في شعر ليس بضرورة لتمكن مستعمله أن يقول:

أبيتم قبول السلم منا فكدتم
لدى الحرب تغنون السيوف عن الحل[١٥]

فالضرورة، عند ابن مالك، تدخل ضمن مفهوم (الاضطرار) الذي يدفع بالشاعر إلى ارتكابها، وهو ما عبر عنه بقوله ((ما ليس للشاعر عنه مندوحة)) أي إذا عجز الشاعر من أن يجد عبارة ثانية تفيد المعنى الذي يريد، أو ما هو قريب منه، وعليه فإن الكثير من الشواهد الشعرية التي وجد فيها النحاة اللغويين ضرورة هي، في رأي ابن مالك، ليس منها، لإمكانية أن يقول الشاعر كذا بدلاً من كذا، وبذلك يكون ابن مالك قد ضيق من مفهوم الضرورة دون أن ينكرها.

وهذا الموقف يختلف عن موقف معاصره ابن عصفور الإشبيلي الذي يقول ((اعلم أن الشعر، وربما كان كلاماً موزوناً يخرجه الزيادة فيه والنقص من صحة الوزن. ويحيله عن طريق الشعر))[١٦] ويقول في موضع آخر ((إن الشعر لما كان موزوناً أجازت العرب فيه ما لا يجوز في الكلام، اضطروا إلى ذلك أم لم يضطروا إليه، لأنه موضع أُلفت فيه الضرائر))[١٧].

وهذا كلام شديد الوضوح في أن الضرورات الشعرية، وإن أطلق عليها هذا الاسم، ليس من المحتم أن يقترن مفهومها بمفهوم الاضطرار الملزم.

وقد أثار رأي ابن مالك النحاة الذين جاؤوا بعده، ومنهم أبو حيان الأندلسي حيث يقول ((لم يفهم ابن مالك معنى قول النحويين في ضرورة الشعر فقال في غير موضع: ليس هذا البيت بضرورة لأن قائله متمكّن من أن يقول كذا.. ففهم أن الضرورة في اصطلاحهم هو الإلجاء إلى الشيء.. فعلى زعمه لا توجد ضرورة أصلاً، ولأنه ما من لفظ أو ضرورة إلا ويمكن إزالتها ونظم تركيب آخر غير ذلك التركيب، وإنما يعنون بالضرورة أن ذلك من تراكيبهم الواقعة في الشعر المختصة به ولا يقع ذلك في كلامهم النثري..))[١٨]

ومن هؤلاء أيضاً إبراهيم الشاطبي الذي رد على ابن مالك أنّ الضرورة ((ليس

(١٥) شواهد التوضيح، ابن مالك، ص١٠١ وأيضاً ص ١٦١-١٦٢.

(١٦) ضرائر الشعر، ابن عصفور، ص ٢٣.

(١٧) المصدر السابق، ص١٢.

(١٨) الأشباه والنظائر، السيوطي، ١/ ٢٢٤-٢٢٥.

معناها أنه لا يمكن في الموضع غير ما ذكر، إذ ما من ضرورة إلا ويمكن أن يُعوَّض من لفظها غيره. ولا ينكر ذلك إلا جاحد لضرورة العقل. وإذا وصل الأمر إلى هذا الحد أدى إلى أن لا ضرورة في شعر عربي. وذلك خلاف الإجماع))[١٩] ويضيف الشاطبي إلى ما تقدم ((أنه قد يكون للمعنى عبارتان أو أكثر، واحدة يلزم فيها ضرورة، إلا أنها مطابقة لمقتضى الحال، ولا شك أنهم في هذه الحال يرجعون إلى الضرورة، لأن اعتناءهم بالمعاني أشد من اعتنائهم بالألفاظ))[٢٠].

يشير الشاطبي إلى أن الشاعر قد يعدل عن العبارة السليمة إلى العبارة التي تتضمن الضرورة لأنه يجدها أكثر مطابقة لمقتضى الحال..

وهذا يدل على فهم عميق لموقف الشاعر لموضوع مطابقة الكلام لمقتضى الحال، والذي مردّه إلى إحساس الأديب نفسه، وهو إحساس فردي لا يمكن للقواعد أن تستبدّ به، وتضع له الحدود والمقاييس. وهذا يعني أن الضرورة انعكاس للموقف التعبيري، بمعنى أن كل شاعر، وفي كل موقف تعبيري، ينصرف بلغته وفق ما يهديه إليه طبعه وحسه.

ما استعرضناه سابقاً يتيح لنا القول إن مفهوم القدماء للضرورة الشعرية وموقفهم منها كان متبايناً. فمنهم من رفضها وعدها خطأ لا مسوّغ له، مدفوعاً باسم قدسية اللغة وعدم السماح بالخروج عن أصولها، كابن فارس، وأبي هلال العسكري. ومنهم من قبلها منطلقاً من تفهمه لطبيعة اللغة الشعرية وخصوصيتها، ومن هؤلاء الخليل وسيبويه والشاطبي. في حين وجدنا فريقاً آخر يفهم إلى حد ما طبيعة اللغة الشعرية، ولكنه يحتم على الشاعر، في حال الإبداع والخلق الشعري، أن يبقى ضمن الحدود التي التزمها الشعراء القدماء، ومنهم ابن جني في معظم آرائه.

الضرورة الشعرية عند المحدثين

لم يكن المحدثون أقلّ عناية واهتماماً بموضوع الضرورة الشعرية من القدماء، فمنهم من خصّها بدراسة مستقلة مثل كتاب (الضرورة الشعرية دراسة أسلوبية) للسيد إبراهيم محمد، وكتاب (الشعر دراسة في الضرورة الشعرية) للدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، ولم يتح لنا الاطلاع على هذين الكتابين، ومنهم من تحدث عنها ضمن كتب تعالج موضوعات وقضايا لغوية ونحوية وأدبية مثل كتاب (قضايا الشعر في النقد العربي) للدكتور إبراهيم عبد الرحمن محمد وكتاب (فصول

(١٩) خزانة الأدب ، البغدادي،١/١٥.
(٢٠) المصدر السابق، ١/٣٤.

في فقه اللغة) للدكتور رمضان عبد التواب إلى غير ذلك من دراسات منشورة في المجلات والدوريات المختصة كدراسة أحمد محمد ويس (الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح)[٢١] ودراسة الدكتور محمد عبدو فلفل (بنية اللغة الشعرية بين القدماء والمحدثين)[٢٢].

فما رأي المحدثين بالضرورة الشعرية؟ وما موقفهم منها؟

يرى الدكتور رمضان عبد التواب أن الضرورة الشعرية ((ليست في كثير من الأحيان إلا أخطاء غير شعورية في اللغة، وخروجاً على النظام المألوف في العربية، في الشعر والنثر على السواء، وغاية ما هناك أن الشاعر يكون منهمكاً ومشغولاً بموسيقى شعره وأنغام قوافيه، فيقع في هذه الأخطاء عن غير شعور منه))[٢٣].

يبدو هذا الرأي - في نظرنا - غير مقنع؛ فالنظر إلى الضرورة الشعرية على أنها خطأ يرتكبه الشاعر عن غير شعور منه في حال انشغاله بموسيقى شعره وقوافيه يوحي بأن إقامة الوزن هو الذي يدفع الشاعر إلى ارتكاب الضرورة، متجاهلاً النوازع النفسية والدواعي الفنية الأخرى التي تجعل الشاعر يتجاوز الحدود المرعية للقواعد والمألوف في اللغة بغية التوسع في بنية اللغة الشعرية.

وقريب من هذا الرأي قول عبد الجبار علوان ((الضرورة الشعرية في الغالب أخطاء لغوية وعرضية))[٢٤] وهذا يذكرنا برأي ابن فارس الذي عدّ الضرورة خطأ أو شذوذاً على خلاف هذا الرأي يرى الدكتور كمال بشر أن الضرورة الشعرية ((ليست من باب الخطأ، كما يظن بعض الناس. وإنما هي تجيء على قاعدة جزئية تختلف مع القاعدة التي سموها قاعدة عامة، أو تجيء على وفاق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفاق مستوى لغوي معين))[٢٥].

وهذا الرأي ينأى بالضرورة عما حُملت به، من كونها خطأ، أو نتيجة لتقييد الشاعر بالوزن والقافية، ليقدم تفسيرات عديدة تجعل منها ظاهرة نحوية ولغوية تحتاج إلى مزيد من الدراسة والتمحيص بغية الكشف عن أبعادها وأسرارها.

أما الدكتور إبراهيم أنيس فينظر إلى

(٢١) نشرت في مجلة التراث العربي، العدد ٦٨، ص١١٧.
(٢٢) نشرت في مجلة الموقف الأدبي، العدد ٢٦١، ص١٥.
(٢٣) فصول في فقه اللغة د.رمضان عبد التواب، ص١٦٣.
(٢٤) الشواهد والاستشهاد في النحو، عبد الجبار علوان النايلة، ص١٦٢.
(٢٥) دراسات في علم اللغة، د.كمال بشر، ١١٥/٢.

الضرورة الشعرية على أنها رخصة تبيح للشاعر الخروج على بعض قواعد اللغة، يقول ((ليست الضرورات الشعرية إلا رخصاً مُنحت للشعراء حين ينظمون، فأبيح لهم الخروج عن بعض قواعد اللغة، لا قواعد الوزن والقافية))[٢٦].

كنا نتوقع أن يكون حديث الدكتور أنيس عن الضرورة الشعرية حديثاً مستفيضاً ومعمّقاً، لا أن يكتفي بهذه الإشارة البسيطة، وخاصة أنه خص كتابه لدراسة موسيقى الشعر، وعذره في ذلك- كما ذكر- أن الضرورة الشعرية ((لا تمت لموسيقى الشعر وأوزانه بصلة وثيقة.. فهي ببحوث النحاة ألصق))[٢٧].

وللدكتور إبراهيم عبد الرحمن رأي مختلف في الضرورة الشعرية فهي عنده ((تطور صوتي أخذ يفرض نفسه على أوزان الشعر التقليدية فرضاً على الرغم من محاولات الدارسين أن يدخلوها قسراً في هذه البحور الثابتة التي لم تعد صالحة لقياس موسيقى الشعر على الأقل في هذه الفترة الخصبة من حياته، والتي أخذ يحقق خلالها تطوراً ملحوظاً في أوزانه ولغته وأساليبه، منذ أواخر العصر الأموي))[٢٨].

وهذا الرأي - على وجاهته - غير كاف لتفسير الضرورة الشعرية، وإن كان يدفع إلى دراسة التطور الصوتي لموسيقى الشعر العربي، من خلال الكشف عن الأسرار الموسيقية للضرورة الشعرية.

ومن الآراء الأخرى التي وقفنا عليها قول الدكتور عبد الكريم راضي ((وهناك أيضاً حديث اللغويين، والنحاة خاصة، عما سموه بـ (ضرورات) أو (رخصة) وهي - بتصوير بسيط - تتناول بالبحث مجموعة الممكنات والإباحات التي يحق للشاعر و - دون الناثر - أن يستغلّها في شعره، من غير أن يعاب بها، أو تُنعى عليه))[٢٩].

أما الأستاذ أحمد محمد ويس فيرى أن ((الضرورة الشعرية في كثير من أحوالها خصيصة من خصائص اللغة الشعرية. وعلى ذلك فلا تكون عيباً، بل هي في الغالب مظهر من مظاهر الاقتدار الفني))[٣٠].

نرجو أن تكون هذه المساهمة المتواضعة قد أدت غرضها في توضيح مفهوم الضرورة الشعرية، والكشف عن أبعاد هذا المصطلح وملابساته من خلال ما تم عرضه من آراء قديمة وحديثة لجمهرة من علماء اللغة ودارسيها.

(٢٦) موسيقى الشعر، د.إبراهيم أنيس ص٣٥٤.

(٢٧) المصدر السابق، ص٣٥٤.

(٢٨) قضايا الشعر في النقد العربي، د.إبراهيم عبد الرحمن محمد، ص٦٤.

(٢٩) نظرية اللغة في النقد العربي،د.عبد الحكيم راضي، ص٢٥.

(٣٠) الضرورة الشعرية ومفهوم الانزياح، أحمد ومحمد ويس، مجلة التراث العربي، ص١٢٦.

المصادر والمراجـــع

١ ـ الأشباه والنظائر في النحو: السيوطي ـ تحقيق د.عبد الإله نبهان وآخرين ـ مطبوعات مجمع اللغة العربية- دمشق.

٢ ـ الإنصاف في مسائل الخلاف: أبو البركات الأنباري ـ تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ـ دار إحياء التراث العربي- مصر- ط٤- ١٣٨٠هـ- ١٩٦١م.

٣ ـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب: البغدادي-تحقيق عبد السلام هارون- مصر- دار الكاتب العربي ١٣٨٧هـ- ١٩٦٧م

٤ ـ الخصائص: ابن جني ـ تحقيق محمد علي النجار ـ دار الهدى ـ بيروت ط٢ ـ د.ت

٥ ـ ذم الخطأ في الشعر: ابن فارس- تحقيق د.رمضان عبد التواب- مكتبة الخانجي مصر ١٩٨٠.

٦ ـ شواهد التوضيح والتصحيح لمشكلات الجامع الصحيح:ابن مالك ـ تحقيق فؤاد عبد الباقي ـ القاهرة ١٩٥٧.

٧- ضرائر الشعر: ابن عصفور ـ تحقيق السيد إبراهيم محمد ـ مطبعة دار الأندلس ـ ط١ ١٩٨٠م.

٨- فصول في فقه العربية: د.رمضان عبد التواب ـ مكتبة الخانجي ـ مصر ط٣ ـ ١٤٠٨هـ ١٩٨٧م.

٩- قضايا الشعر في النقد العربي: د.إبراهيم عبد الرحمن محمد ـ دار العودة ـ بيروت ط٢ ١٩٨١.

١٠- الكتاب: سيبويه ـ تحقيق عبد السلام هارون ـ الهيئة المصرية العامة- ١٩٧٣.

١١- كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري – تحقيق علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم القاهرة ١٩٥٢م.

١٢- مجلة التراث العربي: اتحاد الكتّاب العرب ـ دمشق ـ العدد ٦٨-١٩٩٧.

١٣- مجلة الموقف الأدبي: اتحاد الكتّاب العرب -دمشق- العدد-٣٦١-٢٠٠١.

١٤- مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي: محمد عزام منشورات وزارة الثقافة دمشق ١٩٩٥م.

١٥- المفصل في تاريخ النحو العربي قبل سيبويه: د. محمد خير الحلواني ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ط١ ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م.

١٦- المقتضب: المبرد- تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة- القاهرة- ١٩٦٣-١٩٦٨م.

١٧- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجي- تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة- دار العرب الإسلامي بيروت- ط٢ ١٩٨١م.

١٨- موسيقى الشعر د.إبراهيم أنيس- دار القلم- بيروت ط٤ د.ت

قواعد لغوية فطرية

ترجمة: محمد الدنيا *

عندما يصف عالم اللغة الأمريكي نوام تشومسكي قواعد اللغة ليس كمنظومة، بل على أنها نتاج جهاز استعراف يمتلكه البشر على نحو شمولي، فإنه إنما يحدث بذلك ثورة في الفكرة التي كوّنها الاختصاصيون حول اللغة.

بالنسبة لعدد من الاختصاصات العلمية، كان القرن العشرون قرن الانقلابات كلها، وهذا ما ينطبق بالطبع على الفيزياء وعلم الأحياء، ولكن أيضًا على علم اللغة، الذي يشهد، منذ سنوات عدة، تطورات مذهلة. وبنفس الطريقة التي غيرت بها نظريات أينشتاين إلى حد كبير مفاهيمنا حول المكان والزمان، قلبت المكتشفات الحديثة حول لياقاتنا اللغوية طريقة فهمنا للغة.

(*) محمد الدنيا : باحث ومترجم (سورية)

- العمل الفني: الفنان أكثم عبد الحميد.

خلال كامل النصف الأول من القرن العشرين، كانت اللغة ماتزال تعتبر مجرد منظومة تقليدية من الإشارات signes نتاجًا ثقافيًا، تجليًا لقابلية الكائن البشري في استخدام الرموز. وفُسر اكتساب اللغة آنذاك، ضمن سلالة التيار السلوكي[١]، على أنه اكتساب، كأي اكتساب، لأية تقنية أخرى: بالمحاولة والخطأ والمكافأة. برأيهم، يتعلم الطفل لغته بمجرد التقليد، بالإصغاء وترداد مايقوله الراشد. إلا أن عالم اللغة الأمريكي الشهير «نوام تشومسكي»[٢] يرى أن مثل هذه الرؤية للأشياء لاتتوافق البتة مع بعض الخاصات الأساسية للغة البشرية؛ منها بشكل خاص أن اللغة هي منظومة توفيقية دقيقة، أو بعبارة أخرى هي «ممارسة لا متناهية قوامها وسائل متناهية». في الواقع، عندما نتكلم، نوافق بين عدد متناه من العناصر، أي الكلمات، كي نوجد لاتناهيًا من بنى أكبر، أي الجمل.

قانون للجميع:

حسب «تشومسكي»، لايمكن أن يكون اكتساب اللغة، مثلما افترض السلوكيون، جعبة استجابات لمنبهات (مثيرات) -stimuli. إذ إن كل جملة ينتجها متكلم أو يفهمها قد تكون ترتيبًا (تركيبًا) من الكلمات جديدًا تمامًا. ذلك خصوصًا وأن اللغة هي مهارة معقدة يحكمها عدد كبير من القواعد -règles والمبادئ التي توجه بشكل خاص ترتيب الكلمات ضمن الجمل (النحو). بعبارة أخرى، نحن نستخدم قانونًا code من أجل ترجمة تنسيقات الكلمات إلى تركيبة أفكار. هذا القانون أو مجموعة القواعد اسمها «قواعد اللغة التولّدية» grammaire générative ولايجوز خلطها مع تلك (الفرْضية أو الأسلوبية) التي يعلمونها في المدرسة أو في كراسات الإنشاء، والتي يكمن هدفها الأساسي في إكساب الأطفال السيطرة على ضبط الكتابة القواعدي اللغوي. أما قواعد اللغة التوليدية فتتوافق ومجمل القواعد التي تجعلنا نصيغ جملة صياغة نحوية صحيحة. إلا أن «تشومسكي» لم يستطع أن يستوعب كيف يمكن للطفل أن يكتسب بسرعة كبيرة قواعد هي على هذا القدر من التعقيد البالغ. مع ذلك، نجد الأطفال قادرين، قبل سن خمس سنوات قادرين، دون تعليم شكلي، على أن يستخدموا، بصورة غير واعية، هذه القواعد المعقدة كي ينتجوا ويؤولوا على نحو مترابط جملاً لم يصادفوها من قبل قط. هذا صحيح، رغم اللياقات غير المتساوية بين الأفراد والتفاوتات القائمة في البيئة الثقافية والعاطفية، بل أيضًا وبشكل خاص رغم ضآلة البدائل النحوية التي تتيحها لغته في



الوسط الذي يعيش فيه ويسمع كلامه. وهذه النقطة الأخيرة هي التي دفعت «تشومسكي»، منذ بداية ستينات القرن العشرين،إلى تقديم مقاربة جديدة عن كنه قدرة اللغة التي يتمتع بها الطفل.

حسب رأيه، إذا كان الأطفال يطورون، بهذا القدر من السرعة، هذه المهارة المعقدة التي هي اللغة، فذلك لأنهم يستخدمون مبادئ فطرية -principesinnés توجههم في صياغة قواعد اللغة التي يتعلمونها. بعبارة أخرى، ربما كان الطفل مدعومًا في تعلمه بتأهُّب نوعي يقوم على معرفة أولية ببعض بنى اللغة. ولكن، من أجل إثبات صحة هذه النظرية، يلزم القبول أن كل اللغات البشرية تتقاسم بعض الخاصات البنيوية، ذلك أن التأهب لايمكن أن يشمل لغة واحدة بعينها دون غيرها. إلا أن الجميع يعرفون أن بعض اللغات، كاللاتينية والفرنسية مثلاً، المتقاربة مع ذلك تاريخيًا، تتميز بقواعد لغوية متباينة جدًا. في الواقع، من نجاحات علم اللغة التولدي الكبرى تحديدًا أن هذا العلم قد بين أن هنالك مخططًا مشتركًا لقواعد اللغات كلها. في الواقع، يرى «تشومسكي»، ومعه التيار التولدي، أن بضعة الآلاف الستة من لغات كوكبنا تتقاسم مجموعة من القواعد والمبادئ النحوية: «القواعد اللغوية الشمولية» -grammaire universelle التي يمكن أن تجعلنا نقول لعابر آت

من المريخ إن سكان الأرض، وإن كانت مفردات بعضهم لايفهمها البعض الآخر، فإنهم لايتكلمون سوى لغة واحدة هي نفسها،وربما كانت هذه البنى الشمولية للغة، حسب «تشومسكي»، مسجلة على شبكة دارات من الخلايا العصبية في دماغ الأطفال. ولايبقى أمام هؤلاء حينئذ إلا أن ينتقوا من بين الجمل الكمونية التي يمكنهم تشكيلها، تلك التي تستجيب لمتطلبات قواعد اللغة الشمولية. هذه الرؤية للأمور تركت في حينها تأثير ثورة صغيرة. ولابد من القول إن الفكرة التي تفيد بأن اللغة ليست نتاجًا ثقافيًا يجري تعلمه جيلاً إثر جيل، بل بالأحرى جزءًا متمايزًا من بنية دماغنا البيولوجية، تخالف النظريات التي سادت ذلك الزمن.

في الواقع، منذ نهاية «عصر الأنوار» (القرن الثامن عشر) وحتى ستينات القرن العشرين، كان الموقف الراجح في العلوم الاجتماعية هو المذهب التجريبيempirisme[3]. يفيد هذا المذهب بأن الكائن البشري يأتي إلى العالم بعقل يشبه السبورة التي لم يكتب عليها شيء بعد. يُنظر حينذاك إلى الطفل عند الولادة على أنه مغلف فارغ، صفحة بيضاء tabula rasa[4].

لغة فطرية:

في مثل هذا السياق، من السهل أن نتصور التأثير الذي تفرزه حينذاك نظريات «تشومسكي» القائلة بالفطرية. مع ذلك، جوبهت أفكار هذا العالم في بداية ستينات القرن الماضي بأفكار علم جديد، يسمى اليوم علم الاستعراف science cognitive يجمع هذا العلم المنحدر من الأبحاث حول الذكاء الصنعي، فيما يجمع، أدوات علم النفس، والمعلوماتية، وعلم اللغة، والفلسفة، وعلوم الأعصاب، لتفسير آليات الذكاء البشري، منذئذ، شهد علم اللغة في السنوات التالية، تطورات مذهلة. وظهرت بذلك ميادين دراسية لغوية جديدة تمامًا وقدمت مجموعة من الدلائل في دعم طروحات «تشومسكي». وأظهرت دراسات كثيرة حول إدراك الأطفال الأصغر سنًا للغة أن لديهم منذ الولادة عددًا من القابليات اللغوية. يبدو الرضّع بشكل خاص مجهزين بعتاد معالجة لأصوات الكلام (الفونيمات[5]). ربما كان مثل هذا العتاد يمكنهم مثلاً من تمييز الفونيمات منذ طفولتهم المبكرة. ولإيضاح هذه القابلية، استخدم بعض خبراء علم نفس اللغة الأداة التجريبية المسمّاة «المص غير التغذوي» الذي يقوم على تنشيط معدل المص عند الطفل بينما هو يتلقى منبهات (مثيرات) كلامية (فونيمات والحالة هذه). إذا عمل إسماع منبه جديد للطفل على زيادة معدل المص، فيعني ذلك أن هذا الطفل قادر على

تمييـزه عن المنبـه السـابق. أظهـرت هذه التجارب أن الرضيع، بعمر بضعة أيام، يمكنه أن يميز الفونيمات. عدا ذلك، يميز فونيمات كل اللغات، وهو مالا يعود الراشد قادرًا عليه (في سن السنة، يفقد الرضيع قابليات تمييز أصوات اللغات الأجنبية). إذن، فالطفل ليس أبدًا صفحة بيضاء. يولد مزوّدًا بقابليات عديدة وبالأخص التأهب لاكتساب لغة معقدة. ويبدو الأطفال الصغار أيضًا أنهم يتميزون بقابلية خلق لغة من نسج خيالهم. ووفقًا لعالم اللغة الأمريكي «ديرك بيكرتون»، فإننا قد رأينا حدوث هذه الظاهرة عندما مزج أصحاب مختلف مزارع المحيط الهادي الجنوبي، بشكل متعمّد، بين عبيد يتكلمون لغات مختلفة. وكي يتواصل هؤلاء فيما بينهم، لم يكن أمامهم خيار سوى اختراع لغة تفاهم اسمها pidgin (لغة هجين، لغة تفاهم مبسطة). لغات التفاهم المبسطة هذه هي تتال فوضوي من الكلمات المقتبسة من لغات أصحاب المزارع مع اختلافات كثيرة في ترتيب الكلمات والقليل من قواعد اللغة. ومع مرور الزمن (عشرات العقود)، يمكن أن تزداد اللغة الهجين تعقيدًا وتصبح لغة قائمة بذاتها. ولكن، يمكن أن تحدث هذه الظاهرة بسرعة بالغة أحيانًا، ويكفي في ذلك تعرض مجموعة من الأطفال لإحدى هذه اللغات المبسطة، في السن التي يكتسبون خلالها لغتهم الأم. وحسب «بيكرتون»، أمكن ملاحظة هذه الظاهرة عندما جرى فصل أطفال عن آبائهم ليوكل أمرهم بشكل مشترك إلى عامل يتحدث إليهم بلغة تفاهم مبسطة، لغة هجين. لم يكتف الأطفال بأن يقلدوا ببساطة متواليات الكلمات المجزأة، بل أدرجوا فيها بشكل عفوي تعقيدات قواعدية لغوية، مخترعين بذلك، في غضون جيل واحد، لغة جديدة تمامًا («لغة كريبولية» créole).

ورغم أن الفكرة التي تفيد بأن قابلياتنا اللغوية ربما تكون ناشئة عن شبكة من الدارات العصبونية (شبكة من دارات الخلايا عصبية)، والتي يدعمها قسم كبير من أهل الوسط العلمي، فإن هنالك سؤالين مايزالان بلا إجابة. الأول هو معرفة ما إذا كان اكتساب اللغة، مثلما يعتقد «تشومسكي» ناتجًا عن وجود جزئية module في الدماغ، متخصصة ونوعية (نوع من عتاد اكتساب اللغة)، أو فيما إذا كان هذا الاكتساب نتيجة لقابليات استعراف أكثر عمومية. ربما تأتينا تطورات ميدان التصوير الطبي للدماغ بإجابة أوضح في غضون السنوات القادمة. السؤال الثاني هو أعقد بشكل ملموس، إذ يتعلق بالمنشأ التطوري لهذه القدرة. يرى عدد كبير من

الباحثين أن آليات الاستعراف المشتركة في اللغة كانت قد صيغت نوعيًا بفعل الانتقاء الطبيعي. ومن خلال منحها ميزة انتقائية حاسمة لأولئك الذين استخدموها، فلربما انتقيت بذلك بعض التحويرات الوراثية العشوائية في غضون بضع آلاف من السنين حتى أفضت عند الإنسان الحديث إلى اللغة المعقدة كما نعرفها اليوم. ولكن تبقى طبيعة هذه الميزة التطورية حتى اليوم موضع فرضيات عديدة: تنسيق الصيد، والوقاية من الأخطار، التفاوض بين شركاء..

قواعد اللغة، خاصية بشرية:

سعت فرق عديدة، منذ بداية ستينات القرن العشرين، إلى تعليم قرود شيمبانزي لغة البشر، من خلال إشارات ورموز مصنوعة من البلاستيك. إلا أن أيًا منها لم يظهر كفاءات قريبة من كفاءات طفل صغير. وإذا كان بعضها قد سيطر على نحو ١٥٠ «كلمة» أو أمكنه أن يقرن عفويًا بين اثنين من هذه العناصر، فإن أي شيء من ذلك لايمكن أن يكون قابلاً للمقارنة بلغة ما، بالمعنى البشري للعبارة. وبشكل خاص، ظهرت قابلية استخدام القواعد أو النحو معدومة تمامًا هنا. ويبدو أن عالمي النفس الأمريكيين «مارك هوزر» و«تيكومش فيتش» قد وجدا تفسيرًا لهذه الظاهرة الغريبة: استحالة أن تفهم هذه الرئيسات دقائق جملة معقدة تنطوي مثلاً على كلمات متعلق بعضها بالبعض الآخر دون أن تكون متجاورة، كما في التركيب «إذا ... فعندئذ ...». يستند هذا النمط من البناء المركب إلى ظاهرة التكرارية récursivité، التي تتيح عمومًا إدخال جمل أو أجزاء جمل في جمل أو أجزاء جمل أخرى، مثال «ثمنُ كتبِ أستاذِ مدرسةِ قريةٍ...». تلك إذن هي خاصية قواعدية ونحوية تجعل من اللغة البشرية منظومة تركيبية دقيقة وتمنحها كل إبداعيتها. وفي دراسة أخرى شارك فيها «تشومسكي»، «أطلق علماء النفس فرضية تفيد بأن التكرارية هي المكون الوحيد لقدرة اللغة البشرية النوعية، أي التي لانجدها في أي من أنماط التواصل المختلفة عند الحيوانات، وحسب رأيهم، قابلية دماغنا هذه في استخدام التكرارية ربما لاتكون قد ظهرت في البداية بهدف تحسين قدرتنا على التواصل بل استجابة لمشكلات أخرى مرتبطة مثلاً بتقدير الكم العددي أو أيضًا بالعلاقات الاجتماعية.

❖ ❖ ❖

الحواشـــي

(١) السلوكية le béhaviorisme هي مدرسة في علم النفس، بلغت أوج تأثيرها بين عامي ١٩٣٠و١٩٦٠، وكانت ترفض دراسة الفكر على أنه غير علمي وسعت إلى تفسير السلوك والتعلم عند الكائنات، بما في ذلك البشري، من خلال قوانين الإشراط بالمثير - الاستجابة.

(٢) نوام تشومسكي Chomsky (١٩٢٨): هو عالم اللغة المعاصر، الأهم والأشهر، تأثيره على علم اللغة المعاصر حاسم،. صاغ في نظريته The Logical Structure of Linguistic Theory، التي كتبها عام ١٩٥٥ الأدوات التي أتاحت، لأول مرة، لعلم النحو وعلم الدلالة الالتحاق بالصواتة phonologie في ميدان الدراسات الدقيقة المعللة تجريبيًا: فيه تطورت الفكرة الأساسية التي تفيد أنّ السيطرة على اللغة يمكن أن تحاكي من خلال مجموعة قواعد règles ومبادئ صريحة، ممكنة الوصف شكليًا، وتشكل «قواعد لغوية تولُدية» grammaire générative، أي إجراء يعدد ويحلل كل الجمل (أجزاء الكلام) الصحيحة الصياغة في اللغة المدروسة - ولاشيء سوى هذه الجمل، منذئذ، غدت مساهماته التقنية مرتكزًا للكثير من الأعمال التي راحت تطور وتعدل في تحليلاتها على ضوء لغات متنامية العدد. نظرياته حول العلاقات بين علم اللغة، وعلم النفس وعلم الأحياء، التي أنعشت المقاربات العقلانية للغة القرنين السابع عشر والثامن عشر، تشكل في جزء كبير منها أساسًا لـ «ثورة الاستعراف» في علم النفس. وباتت القواعد التولدية تقدم وصفًا معللاً وغنيًا لما هو موضوع الألسنيات نفسه، القدرة اللغوية عند الكائن البشري، حسب «تشومسكي» والتقليد العقلي rationaliste.

(٣) يقوم هذا المذهب على أن الحس هو باب المعرفة الوحيد، فليس في العقل شيء لم يمر بالحس أولاً، وبهذا ينكرون أن يولد العقل مزودًا بأفكار فطرية موروثة مثلما يدّعي العقليون rationalistes، وبهذا يلتقي التجريبيون مع الحسيين sensualists.

(٤) لفظ استعاره التجريبيون من «أرسطو» يفيد أن العقل قوة صرفة كصفحة لم يكتب فيها شيء بالفعل. يقول في الجزء الثالث من كتاب «في النفس»: هذا الجزء الذي يسمى عقلاً ليس شيئًا بالفعل قبل أن يفكر. ويقول الفيلسوف الإنكليزي «جون لوك» (١٦٣٢-١٧٠٤): النفس في الأصل صفحة بيضاء ليس فيها أفكار مطلقًا».

(٥) الفونيم phonéme هو الوحدة الصوتية للغة المتكلمة وتتشكل من علامات متمايزة، الوحدة الصوتية تكون مهموسة أو مجهورة أو شفوية أو منخرية..

(عن مجلة العلم والحياة الفرنسية)

❖ ❖ ❖

شعر ترقيص الأطفال عند العرب

يستطيع الباحث أن يأتي بشواهد مغرقة في القدم قد تفسَّر أنها نصوص كتبت للطفل، سواء من التراث السوري القديم أو الفرعوني، ولكني أعتقد أن الأمر لا يعدو أن يكون حماسة مبالغًا فيها، فالعناية بالطفل كانت محدودة، وحياة الناس في القديم لم تولِ الطفولة ما تستحقها من عناية ورعاية، بل إن العالَم كله لم يعرف الاهتمام المطلوب بها إلا في العصر الحديث؛ انطلاقًا من الفكر الجديد والتطور النوعي الذي لحق بالمجتمعات البشرية ثقافة وتعليمًا.

(*) بيان الصفدي: شاعر وأديب من سورية، يكتب للأطفال، يعمل رئيسًا لتحرير مجلة «أسامة» الصادرة عن وزارة الثقافة في دمشق.

- العمل الفني: الفنان علي مقوص.

كما إنه لا يمكن لأحد أن يزعم أن في تراثنا شعراً مكتوباً للطفل، لكن هذا التراث يحوي ما سُمِّي بشعر ترقيص الأطفال، وهو ليس مكتوباً من أجل أن ينشده الأطفال أو يحفظوه، بل هو شعر مكتوب بإيقاع راقص يناسب من يرقِّص الطفل، فيعبِّر عن عاطفته من ناحية، ويؤثر في الطفل بالصوت والحركة المرافقة للغناء.

ربما كان هناك الكثير من هذا اللون، إلا أن ما وصلنا لا يزيد على عشرات المقطوعات القصيرة مبعثرة في كتب عديدة.

في العصر الحديث اهتم عدد من الباحثين بشعر الترقيص، فجمعوا أهمَّ ما ورد منه، وبحثوا في بواعثه وأساليبه، وقد كان رائد هذه الدراسة الدكتور أحمد عيسى في كتابه «الغناء للأطفال عند العرب» عام ١٩٢٤، وهو كتاب أنيق حرص مؤلفه على شرح مقطوعات الترقيص الحافلة بالمفردات الغريبة والأساليب اللغوية الخاصة.

ثم وضع الباحث العراقي سعيد الديوه جي كتاباً فيه زيادات على كتاب عيسى ونصوص لأغاني الأطفال بالعامية الموصلية واسم كتابه «أشعار الترقيص عند العرب» وقد صدر عام ١٩٦٨.

بعد ذلك وضع الدكتور أحمد أبو سعد كتابه الهام «أغاني ترقيص الأطفال عند العرب» عام ١٩٧٤، فغطى الكثير مما أغفله الكاتبان السابقان، فامتاز عمله بالمنهجية العلمية، والروح الحديثة، والدقة، والفنية في بحث هذا اللون الشعري.

وجال أبو سعد مع أغنية الطفل ومعناها، وتحدث عن خصائصها من خلال شعر الترقيص، كما أنه لم يغفل الأغاني بالمحكية، فأثبت عدداً منها، ومن عدة بلدان عربية وأجنبية.

ومن أحدث ما صدر كتاب «الترقيص والغناء للأطفال عند العرب» لأحمد عبد التواب عوض عام ١٩٩٦ وفيه بعض الإضافات الجيدة.

ولعل من مميزات شعر الترقيص أن جُلّه مجهول القائل، وهذا ملمح أساس يدل على شعبية هذه المقطوعات، وعلى كونها مما يقال بشكل عابر، لا يصدر عن شاعرية تبحث رواية أو كتابة عن التوثيق لها.. إنها أشبه بأبيات من الزجل تقال هذه الأيام.

فهذا اللون لم يُقَل من شعراء معروفين بل هي من مرتجلات الناس تعبيراً عن عاطفة أو حاجة للتسلية أو المرح.

من ذلك قول أعرابية[1]:

يا حبذا ريحُ الولدْ

ريحُ الخُزامى في البلد

أهكذا كلُّ ولد



أم لم يَلِد مِـــثلي أحد؟

إنهـا مـقطوعـة مـشـهـورة، امـتـازت بالصدق واللغة السهلة العذبة، وإيقاع في غاية القِصَر، حيث تكتفي الأعرابية هنا بمجزوء الرجز.

وعلى الوزن والإيقاع والقافية نفسها تقول أعرابية أخرى [٢]:

يا حَسْرتا على ولدْ
أشبهَ شيء بالأسدْ
إذا الرجال في كَبَدْ
تغالبوا على نكد
كان له حظُّ الأسد

إن هذه المقطوعات التي تعبر عن محبة الولد هي الأكثر دوراناً في تراثنا، ومن قبل الأبوين، إذ نقرأ لجرير يرقص ابنه بلالاً وهو ينشد [٣]:

إن بلالاً لم تَشِنْه أمُّهْ
كأنَّ ريح المسك مُسْتَحَمُّهْ
ما ينبغي للمسلمين ذمه

ومقطوعة الترقيص تحوي أخباراً لا علاقة لها بالطفل، ولكنها مناسبة لهذه النجوى التي تبثها أعرابية ذاكرة فيها قاطع الطريق [٤]:

وقد أخاف الفَجَّ والمضيقا
فقلَّ أن كان به شفيقا

وهذه أعرابية أخرى تعرِّض بزوجها وهي ترقص ابنها [٥]:

وهبته من ذي ثقال خبّ

يقلب عيناً مثل عين الضب

ليس بمعشوق ولا محبّ

فردّ عليها زوجها:

وُهبْته من سَلْفَع أفوك

يحمل رأساً مثلَ رأس الديك

وروي عن العجلان بن سحبان أنه عبَّر عن سخطه على امرأته وهو يرقِّص ابنته قائلاً [٦]:

وهبتها من قَلَقٍ نطاقُها

مُشَمِّرٍ عُرقوبُها عن ساقها

فأخذت امرأته ابنتها وقالت:

وهبتها من شيخٍ سوءٍ أنكدْ

لاحسنِ الوجه ولا مسوَّدْ

فأخذ ابنته وقال:

وهبتها من ذاتِ خُلُقٍ سَلْفَعْ

تواجه القوم بوجهٍ أجدع

وهذه المحاورات الطريفة تتردد هنا وهناك حاملة معها الكثير من معاناة الرجل والمرأة.

أكثر هذه المحاورات يدور حول سوء المعاملة ودمامة الشكل ورداءة الخلق، وحتى يكون الكلام موجعاً كان يتعرض كلا الطرفين إلى ما يؤلم صاحبه.. كل هذا في عملية ترقيص الطفل.

لنستمع إلى أعرابي يقول وهو يرقص ابنه [٧]:

وهبته من ذاتِ ضِغْنٍ خبَّهْ

قصيرةِ الأعضاء مثلِ الضبّة

فأجابته:

وهبته من مُرْعَشٍ من الكبرْ

شَرَنْفَعٍ وريدُهُ مثل الوتر

ويروي صاحب كتاب «بلاغات النساء» أن أعرابياً اتهم امرأته بالخيانة لأنها ولدت له ابناً أبيض، وهو أسود وأبناؤه الباقون سود، فقال [٨]:

لتقعدنَّ مَقْعَدَ القَصيِّ

أو تحلفي بربكِ العليِّ

أنيّ أبو ذيّالكَ الصبيِّ

ثم قامت تمشط شعر رأسه، فقال لها:

لا تمشطي شعري ولاتَفْليني

ما باله أحمر كالهجين

ليس كألوان بنيَّ الجُون

فردت عليه:

إن له من قِبَلي أجداداً

بيضَ الوجوه سادةً أنجادا

وفي كتب النحو استشهد بهذه الترقيصة في شطر: لتقعدن مقعد القصي حيث كانت هذه المقطوعات ذات لغة

خاصة، كثيراً ما تتحرر من الأساليب النظامية.

وروى الجاحظ أن أبا حمزة الضبي هجر خيمته لأن امرأته ولدت له بنتاً، وكانت لاتلد إلا البنات، فقالت [9]:

ما لأبي حمزة لا يأتينا
يظل في البيت الذي يلينا
غضبانَ ألا نلد البنينا
تا الله ما ذلك في أيدينا
وإنما نأخذ ما أُعطينا
ونحن كالأرض لزارعينا
نُنْبت ما قد زرعوه فينا

وإذا كان التغني يتم غالباً بالصبيان، فما ذلك إلا لأن المجتمع القديم كان ينظر إلى الصبي بكثير من التقدير والإعلاء، فالصبي سيكون رجل الغد، أي المقاتل في مجتمع لايكف عن الغزو والحرب، ولذلك لم يكن مقدم البنت على الأسرة مدعاة للفرح، بل إن عادة الوأد الذميمة للبنات كانت معروفة في الجاهلية، وقد أبطلها الإسلام ونزل القرآن الكريم بالنهي عن التطير من ولادة الأنثى.

ومن طرائف شعر الترقيص ما ورد في مستطرف الأبشيهي من محاورة بين أعرابية تكره البنات وأخرى ترد عليها، إذ قالت الأولى [10]:

الحمد لله الحميد العالي
أنقذني العام من الجواري

فأجابتها الثانية:

وما عليَّ أن تكون جاريه
تكنس بيتي وتردّ العاريه
تَمْشِط رأسي وتكون الفاليه
وترفع الساقط من خماريه
حتى إذا ما بلغت ثمانية
أو تسعة من السنين وافيه
أزّرْتها ببردة يمانيه
زوّجتها مروان أو معاوية
أصهار صدق ومهور غالية

وهنا نلاحظ لماذا تهتم تلك الأعرابية بابنتها، ولماذا تعطيها دوراً أكثر مما أعطت، فإن الرؤية الاجتماعية وقتذاك لا تتجاوز هذا الأفق.

وعندما نسمع ما يقوله الأعرابي وهو يرقص ابنته نحسُّ كم يشكل توالي البنات من عيب على الرجل فها هو يقول [11]:

يا ربّ حسبي من بناتٍ حسبي
شيّبْنَ رأسي وأكلن كَسبي

وتشاركه أعرابية في تفضيل الولد، ولكن على طريقتها الخاصة. إذ تقول [12]:

وما أبالي أن أكون مُحَمَّقه

إذا رأيت خصيةَ معلَّقه

وإذا كانت هذه الأعرابية تتمنى أن تلد صبياً، فإن عقيل بن علفة يقول بكثير من قسوة لا تصدر عن قلب رقيق كريم، فها هو يرقص ابنته قائلاً [١٣]:

إني وإن سيقَ إليَّ المهرُ

ألف وعبدان وذَوْد عشر

أحَبُّ أصهاري إليَّ القبر

وقد كان عبد الله بن طاهر قد لخص أمر الفتاة، ولكن في شعر له ليس للترقيص فقال [١٤]:

لكل أبي بنت يُرَجَّى بقاؤها

ثلاثةُ أصهار إذا ذُكِر الصهرُ

فبيت يغطّيها وبَعْل يصونها

وقبر يواريها وخيرُهما القبر

ولكن الرحمة التي تغمر القلب، والرهافة التي يمتلكها بعض الناس تجعلهم أقوى من هذا العرف الاجتماعي الظالم؛ والتقليد البليد الخالي من المشاعر الإنسانية، عندها سنلتقي مع نبض نبيل في قلوب رقيقة كما أحسَّ أبو شجرة الأزرقي الذي قال في قصيدة له [١٥]:

أصبحتُ بعد اللهو والتَّطْواف

وبعد إسباغ الرداء الضافي

أبا جوارٍ ما لهنّ كاف

غير بُنَيَّات له ضعاف

ومثل هذا المعنى الرهيف نجده في شعر منسوب لعمران بن حطّان وأبي خالد القناني الخارجي [١٦]:

لقد زاد الحياةَ إليَّ حباً

بناتي إنهن من الضعاف

مخافةَ أن يَرين البؤس بعدي

وأن يشربن رَنْقاً بعد صاف

ولنعد إلى شعر الترقيص ففيه شواهد أخرى على محبة البنت، مما يدل على أن العاطفة كانت تتغلب على الموروث الاجتماعي، فهذا أعرابي يرقِّص ابنته بقوله [١٧]:

كريمة يحبها أبوها

لا تُحسن السبَّ وإن سبوها

أما ريا فإن الأعرابي يداعبها وهو يرقصها على لسان أحد العرسان المتخيَّلين[١٨]:

واهاً لريا ثم واهاً واها

إن أباها وأبا أباها

قد بلغا في المجد غايتاها

ولاشك أننا لاحظنا لغة غريبة في هذه الترقيصة الظريفة، حيث المثنى يظل ثابتاً مع الألف إذ لا يعرب عند الجر والنصب بالياء كما هو المثنى لدى كعب وكنانة

وغيرهما عادة، وهذه الأبيات مشهورة في كتب النحو أيضاً. ومن الترقيص المُحِب للبنت ما قاله أعرابي[19]:

سبحلةٌ.. ربحله

تنمي نبات النخلة

وآخر[20]:

بنيتي سيدة البنات

عيشي ولا نأمل أن تماتي

وقد ذكرت كتب التراث بعض النماذج لشعر ترقيص فيه شكوى من الولد، فأعشى بني جرماز يشكو أبناء له يقفون إلى جانب أمهم، فها هو يقول[21]:

إن بَنيَّ ليس فيهم بِرّ

وأمهم مثلهم أو شرّ

إذا رأوها نبحتني هَرّوا

ويقول أحد الأعراب[22]:

يا قوم مالي لا أحب عَنْجَدد

وكل إنسان يحب ولده

إن الحالة العامة في شعر الترقيص تعكس تغنياً بقيم البطولة والكرم والفصاحة والسيادة، كل هذا في إطار من الظرافة والمبالغة، فهذه أعرابية ترقص ابنها قائلة[23]:

إن بُنَيَّ سيدُ العشيره

يعطي على الميسور والعسيره

وتقول أعرابية أخرى[24]:

يا ليته قد قطع الطريقا

ولم يُرِد في أمره رفيقا

ولأعرابية أيضاً[25]:

فداكَ حيُّ خَولانْ

وكلُّ آل قحطانْ

ولأخرى[26]:

عتيق يا عتيقْ

ذو المنظر الأنيق

بظهور الإسلام أضيفت إلى شعر الترقيص معانٍ لم تكن معروفة من قبل، تتعلق بالدين الجديد في طقوسه وتعاليمه، على الأخص فيما وصلنا من شعر الترقيص لرموز الإسلام الكبرى، وعلى رأسها الرسول الكريم (ﷺ) فقد وصلنا بعض ما رُقِّص به، وأبدأ بمرضعته حليمة السعدية التي رقصته قائلة[27]:

يارب إذ أعطيتَه فأبقِه

وادحضْ أباطيلَ العدا بحقه

كذلك رقصته الشيماء بقولها[28]:

يا ربنا ابقِ لنا محمدا

حتى أراه يافعاً وأمردا

ثم أراه سيداً مسوَّدا

كما نقلت المصادر ما رقص به عبدُ المطلب رسولَنا الكريم (ﷺ) في قوله [٢٩]:

الحمد لله الذي أعطاني

هذا الغلام الطيِّب الأردان

ورقص الزبيرُ بن عبد المطلب الرسول (ﷺ) فقال [٣٠]:

محمدُ بنَ عَبْدَمِ

عشتَ بعيش أنعم

والرسول (ﷺ) نفسه رقص الحسينَ بقوله [٣١]:

حُزُقَّة.. حزقه تَرَقَّ عينَ بقَّه

ويعد أن نغادر ما رقص به الرسول الكريم (ﷺ) نلتقي مع ترقيصة لأبي بكر أنشدتها سلمى بنت صخر [٣٢]:

يا رب رب الكعبة

أمتعْ به يا ربَّه

فهو بصخر أشبه

وقالت فاطمة وهي ترقص الحسين [٣٣]:

إن بُنَيَّ شَبَهُ النبيْ

ليس شبيهاً بعليْ

كما رقصت أم البنين العبّاس بقولها [٣٤]:

أعيذه بالواحدِ

من عين كل حاسد

إلا أن المصادر لا تذهب بنا إلى عصور أخرى قريبة منا، فجلّ ما ذكر من شعر ترقيص الأطفال يعود إلى الجاهلية وبداية العصر الإسلامي.

وقبل أن أغادر هذه الجولة مع شعر ترقيص الأطفال عند العرب، لابد من إشارات سريعة إلى بعض مميزات هذا اللون الشعري، إذ نلاحظ اعتماده على بحر الرجز وما يتفرع منه من مشطور ومجزوء ومنهوك، ولغة هذا الشعر متحررة أكثر من غيرها، مما يجعلها أقرب إلى الشعبية من خلال مفرداتها وتراكيبها اللغوية الخاصة أحياناً. وشعر الترقيص لايزيد على أبيات قليلة، ويميل إلى الجمل القصيرة والتركيز على التقفية.

ويعكس هذا الشعر على نحو واضح مشاكل وأحاسيس المرأة والرجل بعفوية وصراحة، كذلك نظرة المجتمع إلى الطفل وعلى الأخص إلى الأنثى.

إن الكثير من شعر الترقيص قد ضاع، وما بقي منه لا يترك لنا إلا أن نقول إنه شكل رئيس من أشكال الشعر الشعبي، كُتِب عن الطفل، وليس للطفل كي ينشده، فهذا الاتجاه لم يكن ممكناً قبل العصر الحديث.

المراجـــع
حسب تسلسلها في الدراسة

١- الغناء للأطفال عند العرب د. أحمد عيسى. المطبعة الأمريكية. القاهرة ١٩٣٤

٢- أشعار الترقيص عند العرب. سعيد الديوه جي. وزارة الإعلام. بغداد ١٩٧٠

٣- أغاني ترقيص الأطفال عند العرب. أحمد أبو سعد. دار العلم للملايين. بيروت ١٩٧٤

٤- الترقيص والغناء للأطفال عند العرب. أحمد عوض. دار الفضيلة. القاهرة ١٩٩٦

٥- الدراري في الذراري. ابن العديم. مطبعة الجوائب. القسطنطينية ١٤٩٨

٦- العقد الفريد. سبعة أجزاء. منشورات دار الكتاب العربي. بيروت ١٩٨٢

٧- بلاغات النساء. ابن طيفور. المكتبة العصرية. صيدا ٢٠٠١

٨- التعليقات والنوادر. هارون الهجري. جزآن. دار الرشيد. بغداد ١٩٨١

٩- الأمالي. أربعة أجزاء. أبو علي القالي. دار الحكمة. بيروت بلا

١٠- أبناء نجباء الأبناء. ابن ظفر. مطبعة التقدم. القاهرة بلا.

الحواشـــي

(١) الدراري في الذراري. ص٦٦
(٢) سا. ص ٢٤
(٣) محاسن الأراجيز. ص١٤
(٤) العقد الفريد ٢٧٨/١
(٥) بلاغات النساء. ص ١٣٦
(٦) سا. ص ١٠٨
(٧) سا. ص ١٣٦
(٨) سا. ص ١٢٧. وراجع باقي المحاورات في ١٢٦ و ١٢٧ و ١٢٨.
(٩) البيان والتبيين ١٠٥/١
(١٠) المستطرف ١١/٢
(١١) المزهر ٣٠٨/٢
(١٢) البيان والتبيين ١٠٤/١
(١٣) زهر الآداب ٥٢٩/٤
(١٤) زهر الآداب ٥٩٢/٤
(١٥) التعليقات والنوادر ٩٢/٢
(١٦) الفوائد واللآلي. ص١١٠
(١٧) العقد الفريد ٩٢/٢
(١٨) الأمالي ٧٧/١
(١٩) الأمالي ١٢١/١
(٢٠) محاضرات الأدباء ١٥٧/١
(٢١) درة الغواص ٢٣
(٢٢) البلدان لابن الفقيه ١١٩
(٢٣) مجالس ثعلب ٤٩٣
(٢٤) العقد الفريد ٢٧٨/١
(٢٥) أبو سعد. ص٧٤
(٢٦) أبناء نجباء الأبناء. ص٤٤.
(٢٧) أبو سعد. ص ٦٦
(٢٨) سا. ص ٦٦
(٢٩) سا. ص٦٧
(٣٠) الأمالي ١١٣/٢

جماليّة الفن الإسلامي برؤى غربيّة

معصوم محمد خلف (*)

يعد الفن الإسلامي خطاباً متحد المعاني ولغة متفردة عبّرت عن وحدة المسلمين وتماسكهم واتصالهم الوجداني على الرغم من تباعد الأقطار والأقاليم، والفنون بوصفها وعاء لقيم الشعوب وانعكاس لمفاهيمها، سجلت بصدق مفهوم المسلم للكون وللحياة؛ وقدمت البديل الواقعي للتصورات الجامدة والرتيبة والخاوية التي راوحت عندها فنون الأمم الأخرى حقباً طويلة والخط العربي إحدى صيغ الفنون الإسلامية أثرى حياة المسلمين وما يزال بتوكيده الصلة الوثيقة بين العقيدة والتعبير الفني الملتزم. ولما له من ارتباط بفنون التشكيل والزخرفة مما منحه القدرة على التأثير العميق في فنون الحضارات الأخرى.

(*) معصوم محمد خلف: كاتب وخطاط سوري.
- العمل الفني :الفنان أكثم عبد الحميد .

فمن تزيين جدران الكهوف في عصر الفخار والمعدن إلى حضارة الأكاديين والعموريين والإيبلائيين الذين هم أصل لغة العرب ومن عهود السيطرة الرومانية والبيزنطية إلى الشخصية الإسلامية المستقلة التي تبنت تحريم التصوير فأبدعت الكلمات في الصورة قلبًا وقالبًا.

ومن ثم أدخل هذا الفن إلى الانتماء النسبي في العمل نقلاً وتكرارًا أو التزامًا بالأصالة والحداثة مرورًا بالفن التشكيلي وفن الرقش والأسلوب التجريدي والرموز الهندسية الصرفية إلى زمن فن اللغز أو الطلسم إلى نظرية البعد الواحد وإلى الفن المألوف وإلى الكتابة العصرية.

رحلة شاقة سار عليها هذا الفن الجميل فتمخضت بالولادة جيلاً بعد جيل وعبقرية تلت أخرى، فهذا أبو حيّان التوحيدي يقول منذ اثني عشر قرنًا خلت/ أنه هندسة روحانية بآلة جسمانية/.

وفي الغرب الأوروبي ومع بداية الثورة التي تفجرت في نطاق الفكر والفن وأسلوب الحياة، أعلن الفنانون خلالها ثورتهم على الحضارة البرجوازية مستخدمين في ذلك الرفض الكامل للقيم التقليدية والنزوح بعيدًا عن الواقع الذي تمّ سقوطه وتجلى هذا النزوح باللجوء إلى بلاد الشرق.

فبدأ الاستشراق الفنّي فرديًا منذ القرن التاسع عشر وكان /دولا كروا/ الفاتح الأول لطريق الاستشراق في الجزائر والمغرب عام ١٨٣٠م وأعرب /تيوفيل غوتيه/ قائلاً، أنّ السفر إلى الجزائر أكثر أهمية بالنسبة إلى المصورين الغربيين من السفر إلى إيطاليا.

وأعطى هذا الانطباع نقطة الالتقاء بين الغرب والشرق، وأن كتّابًا آخرين زاروا البلاد العربية في بداية القرن العشرين من أمثال موريس بوريس ودُهامل، وفلوبير وأندريه جيد وموباسان وريكله، فأجمعوا جميعًا على تعريف فنانيهم على ذلك العالم المدهش الذي كانوا يجهلونه في بلاد الشرق.

وامتد التأثير العربي على الفن الغربي عبر المعاهد التي تأسست في البلاد العربية على يد الغرب، فالباحث اليوناني /ألكسندر بابا دوبولو/ كتب بالفرنسية معناه «إن الخط العربي فن رائد وأساسي، وذلك على عكس موقع الخطوط لدى العديد من الشعوب الأخرى».

وباحث آخر هو «تيتوس بوركهارت» أشار إلى الأهمية الفنية للخط العربي فاعتبره «أيقونة العرب والمسلمين» أما «أوليه غرابار» فقد أولى اهتمامه الرئيس لفن الزخرفة الإسلامية واعتبر الخط العربي جزءًا متممًا لهذه الزخرفة وأضفى عليها سمة الكتابة المقدسة، ويقول «غوستاف مورو» إن الشرق هو مخزن



الفنون، وإنه قبلة الفنان الحديث وأن فن المنمنمات قد فجّر جميع إمكاناته وأنه عليها أكد أبحاثه الفنية».

كما تقول الناقدة الألمانية «سيجريد كالا» حول مشاهداتها في معرض السنتين الذي أُقيم في بغداد عام ١٩٧٤م «لعلني لا أُغالي كثيرًا، فمن جميع ما شاهدته لم أجد نتاجًا يفصح عن مصدره العربي وينطق به، إلا ذلك الإنتاج الذي يتصل باللغة أي الذي يتخذ من فن الخط العربي وحروفها مادة له.

ويضيف ناقدٌ أوروبي هو «روبير غرينا» قوله: أصبحت الكتابة في قوالبها الهندسية مما يمكّن للخط الكوفي أن يتخذ ألف شكل وشكل وأن يعطي دلالات جديدة لأساليب عديدة للوصول إلى أن تصبح ضربًا في المستحيل وتصير الوظيفة عملية تأملية أو تربوية قريبة من الصلاة.

ويعترف بيكاسو مرةً: «إن أقصى نقطة أردتُ الوصول إليها في فن التصوير وجدت الخط الإسلامي قد سبقني إليها منذ أمد بعيد...» ويقول أُستاذ الدراسات الشرقية في جامعة إستانبول المستشرق «ريتر» إن الكتابة العربية أسهل كتابات الدنيا وأوضحها، فمن العبث إجهاد النفس في ابتكار طريقة جديدة لتسهيل السهل وتوضيح الواضح».

كما أن مارسيه يقول في كتابه الفن الإسلامي: «إن وحدة الرقشة الزخرفية بغير بداية أو نهاية، فهي سرمدية استوحت

قواعدها من القواعد الرياضية إلى تكرار الموضوع والرغبة في حل معادلة اللانهاية».

كما يؤكد المؤرخ الإنكليزي أرنولد توينبي حيث يقول: لقد انطلق الخط العربي الذي كتب به القرآن غازياً ومعلماً مع الجيوش الفاتحة إلى الممالك المجاورة والبعيدة وأينما حلَّ أباد خطوط الأمم المغلوبة.

ويضيف الفيلسوف روجيه جارودي الذي اعتنق الإسلام وسمي برجا جار ودي: «الفن الإسلامي كالعلم الإسلامي والحياة الاجتماعية والفلسفة الإسلامية التي لا يمكن فهمها إلا من خلال مبدئها الأساسي وهو العقيدة الإسلاميّة.

ويقول روم لاندو في كتابه الإسلام والعرب: «حرّم على المسلمين الاهتمام بالفن التشبيهي ومن خلال هذا السعي احدثوا فنّاً يستطيع أن يدّعي بصرف النظر عن محاسنه أو نقائصه الأخرى - أنه واحد من أصفى الفنون التي نعرفها».

ويقول غوستاف لوبون في كتابه حضارة العرب: «للخط العربي شأن كبير في الزخرفة فهو ذو انسجام عجيب مع النقوش العربية ولم نجد في الزخرفة حتى القرن التاسع من الميلاد غير الخط الكوفي ومشتقاته كالقيرواني والكوفي القائم الزوايا وتؤخذ هذه الكتابات من القرآن الكريم على العموم وأكثر هذه الكتابات استعمالاً هو السطر الأول من القرآن الكريم وهو /بسم الله الرحمن الرحيم/ وإن كل بلد خفقت فوقه راية الرسول تحول بسرعة فازدهرت فيه العلوم والفنون والآداب والصناعة والزراعية أيما ازدهار.

ويعترف المبشر ليندن هاويس في كتابه الإسلام في إفريقيا الشرقية بأن الأوروبيين المستعمرين قضوا على الحضارة وتركوا الخراب في المعاهد والمعابد، حيث حلّوا يخربون وينهبون، أما العرب المسلمون فإنهم نقلوا إلى إفريقيا الكتابة والعمارة وأدوات الحضارة كما وصف الرسام الإيطالي الشهير أندريو لوتي: «أن الخط العربي كسيمفونية متناسقة الأنغام تتجدد كلما نظرت إليها».

كما أضافت الوزيرة البريطانية كيث هوي: إن الحضارة الإسلامية أسهمت بشكل فعّال في الحضارة الغربية، كما أن الفن الإسلامي والعلوم والفلسفة الإسلامية والطب أثرت في حياة الغرب بصور عديدة لا يمكن إنكارها.

أما المستشرق الفرنسي ماسينيون فقد كان رجلاً منصفاً عندما قال: «إن المسلمين صنعوا في الأندلس عمارة متينة راسخة في الأرض وفي الوقت نفسه تكاد تطير في الهواء لخفتها ورشاقتها».

وقد قالت إحدى الناقدات عندما خرجت من معرض الخطاط الدكتور محمد غنّوم في وارسو حول انطباعها عن

المعــرض: «لا أريد أن أقــرأ مــايكتب.. ألا تكفي هذه السمفونيات التي تعزف وتلك الألوان الرائعة القادمة من المشرق».

وفي افتتاح معرض الفنانة التركية المهندسة عمران تازجان باستانبول، ألقت الدكتورة الألمانية آن ماري شيمل محاضرة شيقة عن فن الخط في العالم الإسلامي، تحدثت فيه بإسهاب شديد عن الرابطة الحميمة بين الخط العربي والحضارة الإســلامــيّة وعن تاريخ تطور فن الخط وفلسفته ومكانته وأهميته في الثقافة الإسلاميّة ومختلف مدارسه ومبادئها العامّة.

ولما سقطت قرطبة سنة ٣٠٤ للهجرة – ١٢٣٦م عُرض على شارل الخامس اقتراح بهدم المسجد الجامع الذي أنشأه عبد الرحمن الداخل /صقر قريش/ سنة ١٨٠ هـ والذي يُعد من أكبر الآثار العربية الإسلامية في الأندلس، فوافق على هدمه، ولم يكن قد رأى المسجد، ولما مرّ بقرطبة بعد ذلك ورأى المسجد راعه مما رأى من جلال الفن وعظمة المعمار فقال: لو كنت قد علمتُ مـا وصل إليه ذلك لما كنتُ قد سمحتُ بأن يُمس هذا البنيان الضخم، لأن مـا بنيـتـمـوه مـوجـودٌ في كل مكان ومـا هدمتموه فريدٌ في العالم.

ويقول المؤرخ فرانسيسكو فلاسباسان: «لو نزعنا الجصّ عن جـــدران كنائسنا لألفينا تحته كتابات مذهبة باسم الله القدسي بحروف كوفيّة، ولو خدشنا بالأظافر بشرتنا الأوروبية الصفراء لبرز لنا تحتها لون بشرة العرب السمراء، إن قوميتنا الغربيّة هي العرض الظاهر أمّا القوميّة الشرقية فهي حقيقتنا الخالدة.

وبمناسبة افتتاح معرض فنون العالم الإسلامي في أمستردام، أكّد البروفسور ميخائيل بتروفسكي مدير متحف الأرميتاج، أن معرض الفنون الإسلاميّة يهدف إلى إبراز العناصر المشتركة بين الإرث الحضاري الإنساني والإرث الإسلامي واعتبر أن الرسالة التي يخرج بها المرء من مشاهدة المعروضات تختصر في ثلاث كلمات: الحياة، الإيمان، الأمل، وهي رسالة تشترك فيها جميع الأمم والشعوب.

وهكذا فـالخط العـربي خط غني بالإمكانيات الفنيّة والتعبيرية ولا يمكن الاستهانة به كما لا يجوز التقليل من أهمية إدخاله في اللوحات الزخرفية، وقد اعتبر «كانط» الزخارف الإسلاميّة أجمل من غادة حسناء.

لذلك يقول أراغون في نص مختار من مجنون ألزا:

«لا يبقى على الفنان إلى أن يتنحى بألوانه أمام الكتابة، تزحف من اليمين إلى اليسار على جباه النوافذ، أو على تواريق العماد، حيث يخط القلم على البياض حرفاً فاحماً أسود شبيها بكوكبة فرسان في عباب الصحراء، وثاب الرشاقة كسيوف مسلولة كل حرف حط قدم في الرمال كأنه انفلات فهد جسور أو كأنه انبياح جناح أسود فجأة فوق الغبار. والبروفسور مارتن لنكس «خبير المخطوطات العربية يصف الخط العربي بأبعاده التشكيلية والمعنوية، فلمعنى الكلمة ودلالتها ولمظهرها التشكيلي مايتناسب مع الدلالة المعنوية، والدكتور أكمل الدين إحسان أوغلي /مدير مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلاميّة باستانبول /والذي يشغل الآن، الأمين العام لمنظمة المؤتمر الإسلامي، يصف الخط العربي أنّه إلى جانب تعبيره عن قيم فنية وجمالية معينة فإنه ينقل الكلمة المجردة بمضمون ومعنى لتمتزج الثقافة بالفن ويصبح وسيلة راقية لإيصال المعرفة إلى الإنسان.

إذا كانت تلك اعترافات شعب شاهدوا هذا الفن المبدع فكيف بالفنّان الذي يعيش مع هذا الفن منذ لحظة الولادة إلى زمن الجمالية وعنصر الكمال، لتكمن العبقرية ويُهدى إلى شغاف القلب صورة من شيء خصّه الله له دون غيره.

مراجع الموضوع

- مجلة الوحدة العدد المزدوج /٧٠-٧١/ ١٩٩٠م المملكة المغربية - الرباط.
- جريدة البعث /الأسبوعي/ العدد ٨٩٢٧ سنة ١٩٩٣م دمشق، الجمهورية العربية السورية.
- قواعد الخط العربي هاشم محمد البغدادي - الطبعة المزيدة ١٩٨٠م بيروت، لبنان.
- الحروف العربية المستديرة - محمد حداد- مكتبة مصر، القاهرة.
- الخط العربي، معهد إعداد المدرسين - قسم التربية الفنيّة- وزارة التربية- دمشق ١٩٩٨م.
- التاريخ الإسلامي د/شوقي أبو خليل/ دار الفكر، دمشق.
- محاضرة للخطاط المصري سيد إبراهيم «الخط العربي وتطوره» تاريخ ١٩٧٧/١٢/٢٩م.

٢٦٧

الشخصية والإبداع

نور الدين موفق الموعد *

بدأت بعض مدارس الغرب، في العقود الأخيرة تعتمد، في تعليم موهوبيها،على ما أتت به الاكتشافات الحديثة، من متعلقات كانت تعتبر من الأمور العلمية البحتة، والتي كانت مجال الطب العضوي. ويرى في هذه الاكتشافات ماله الأهمية البالغة في إضاءة بعض جوانب الشخصية الإنسانية عمومًا، وماله من أهمية في تفسير كثير من ظواهر الإبداع، وتحديد للمسالك الأكثر صوابية، أو أكثر نجاحًا. وهذا كان دومًا المصدر الأساسي والذي نقبله وتحتويه النظم التربوية، ومناهجها لقوة قوانينه العلمية وتأييد التجارب

(*) نور الدين موفق الموعد: كاتب سوري.
- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

بسهولة لتزيل الشوائب، والتناقضات والمجهولات في النظريات والدراسات أو الفلسفات، التي كانت تعتمد عليها دون ما هو كاف من إثباتات وبراهين. ونتوخى في هذه الدراسة صوغًا لغويًا وتعبيريًا لإحدى المسائل الرئيسة في هذا المجال، بما يمكن أن تحتويه اللغة العربية الغنية، وما يمكن أن يكون تراثها ومحمولات شخصيتها الإنسانية، ونتاجها الإبداعي أكثر كشفًا وتفسيرًا من هذه القواعد العلمية. بما تملك من عمق أكثر استيعابًا لها وأكثر استشرافًا لآفاقها القادمة.

لم يكن التقسيم الثلاثي للشخصية[١] وليداً لإحدى مدارس علم النفس، وبما لا شك فيه مسألة اتصاله بجذوره التاريخية. لقد كان للبطولة والإبداع ذلك الفضاء الواسع، من الكشف لقوى وفعاليات مجهولة المنشأ والأسباب، جعلت للخرافات والأساطير ذلك المجال الرحب لتخوض فيه خيالات الناس وكتاباتهم[٢]. وكان العلم دوماً هو المثبت لخطا الأدب الجامحة أو الجانحة بعيدًا عن أرض الواقع ومتطلبات عقل الإنسان، في تفهم لا يبتعد عما تلمسه يده مما هو مجسد أمامه، ولا يخالف ما هو راسخٌ أمامه من قوانين علمية. كان للتجارب دورها المرافق في كونها البرهان الأفضل من كل برهان. ونحن أمام فيض من الاكتشافات الحديثة، لا نستطيع أن نخرج عن تلك القاعدة التي تجعل من الإبداع والبطولة السر الذي يضيء كشفه: معالم الشخصية الإنسانية في المستوى الذي بلغته من التطور، ويتجه بنا إلى توصيف أكثر تكاملاً لهذه الشخصية.

منطلق الدراسة: مفهومي الدوافع العاطفية والمحددات المعرفية[٣]

نمت في أطروحات علم النفس، وقبلها في الفلسفات التي لا تعتمد على ما هو كاف من براهين علمية: مسألة «النسقين المعرفي والعاطفي للشخصية» وذلك في حوارهما داخل الشخصية من اثر كل منهما على الآخر، ثم أتت مؤخرًا الاكتشافات والتجارب العلمية الحديثة[٤] لتؤكد علاقة البنية التشريحية للمخ بذلك إلى درجة أن يقال [٥]«من المعروف أن الفص الأيمن للمخ هو الفنان العاطفي الوجداني، أما الفص الأيسر فهو العالم المنطقي[٦]». ويظهر مما سبق بروز مسألة إرجاع التقسيم الثلاثي للشخصية إلى تقسيم ثنائي، له صورته العضوية في تكوين جسد الإنسان وبالتالي آثاره الوظيفية[٧]. فالقسم الأول يتمثل فيه الهو، وهو المسؤول عن الدوافع العاطفية، والقسم الثاني يتمثل فيه الأنا، وهو المسؤول عن المحددات المعرفية. وكان لهذه المسألة تطبيقات عديدة كما في الملاحظات والدروس، التي توجه للرسامين والموسيقيين باستخدام أطرافهم اليمنى أو اليسرى وفق



ذلك، هذا بالاستناد إلى ما هو راسخ في العلم، من مسؤولية القسم الأيمن من الدماغ عن القسم الأيسر من الجسم، ومسؤولية القسم الأيسر من الدماغ عن القسم الأيمن من الجسم.

وذلك أنّ الإحساسات التي يستقبلها الجزء الأيسر من الجسم مثلاً، تذهب إلى الجزء الأيمن ليقوم بمعالجتها.. وهذه المسألة كغيرها من المسائل المشابهة، لا تخرج عن إطار الفطرية التي تجعل من الأمهات مثلاً يَمِلْنَ إلى وضع رؤوس أطفالهن في الجهة اليسرى قريبًا من القلب، وتكون الهمسات أو الأغنيات التي ترددها الأم لوليدها قريبًا من أذنه اليسرى مما ينمي له عاطفته في الجهة اليمنى من المخ[٨].

لكن أين هو **القسم الثالث من الشخصية الأنا الأعلى؟؟..**[٩]

يمضي العلم الحديث إلى الإقرار أنّه جوهر معادلة تفاضلية لهذين الدورين السابقين «لكل من جناحي الشخصية» فهما ككفتي ميزان، وما يشير إليه الميزان بالنتيجة هو الصورة التي يظهر فيها الأنا الأعلى بحالته الراهنة، وبالتالي تظهر الشخصية بكونه قائدها وموجهها[١٠] لكنْ يشير العلم الحديث إلى انقسام هذا الأنا بين القسمين[١١] أي بين ما لديه من ثوابت معرفية يتمسك بها، ويضعها بالمرتبة العليا في محدداته المعرفية وبين الدوافع السامية

التي لا يتنازل عليها بسهولة، على أن الارتباط يتحقق منذ الطفولة، وخصوصاً بتجاربها، ففيها بداءة تشكيل المواقف المستقبلية فمنها الحدس الطفولي، المنطلق أساساً من الحدس الفطري الذي كان عليه الطفل منذ ولادته، وهو في حالة التوازن الفطري، أي قبل أن تتشكل لديه المحددات المعرفية، وقبل أن تأخذ الدوافع المكتسبة دورها التحريضي. هذا ويكون المبدع بأعلى درجات إحساسه المرهف، ومع ما يتطلبه من اليقظة والحذر، ساعيًا باستمرار إلى المحافظة على توازن شخصيته كلما تقدمت به الدوافع.

وذلك بالنظر إلى أحقيتها لما تستدعيه من محددات معرفية أعلى درجة مما سبق. تؤدي بالنتيجة إلى توازن جديد يسعى إليه وهكذا. ومن هنا يظهر **التحول في الشخصية**، والذي يكون وليدًا لآثار دوافع معينة، أدت إلى نتيجة مبدعة وفق ما كان عليه ضبط المحددات المعرفية، ومن هنا يظهر ما يميز المبدعين، فإما أن تكون النتيجة بقاء الرجحان لفعالية الجزء الأيمن من المخ أي عدم تشكل المحددات المعرفية الكافية، وهي الحالة الأكثر انتشاراً لدى المبدعين ولدى الناس عامة. ومنها يسيطر كما قيل سابقاً «**الفنان العاطفي الوجداني**»، ويكون النتاج الإبداعي إما رسماً (أو فناً تشكيلياً على العموم) أو يكون أدباً أو شعراً أو موسيقا. وإما أن تكون النتيجة سيطرة للمحددات المعرفية فيكون النتاج الإبداعي كما يوصف بأنه «فكري» قد ينساق في «ثرثرة لا طائل تحتها» إذا لم تصل إلى الدرجة العلمية بفائدتها، أي بروز «**العالم المنطقي**» بما هو جديد وبما هو قادر فيه على وضع الحدود لفيض الدوافع العاطفية، والتي هي بسيطرتها صفة من صفات النساء تعيب الرجولة الحقة[١٢]. حيث يتصف بذلك الكثير من الرجال في هذا العصر، ومنهم ما يوصف بالأوصاف الإبداعية. وإن كانت حالة يمر بها الكثير من المبدعين بوجه عام وفي ظروفهم القاسية، إلا أنهم كغيرهم من عامة الناس عليهم التنبه من طرح الكثير من الأمنيات والآمال، دون ما تتطلبه منهم مواقفهم الحياتية، من موازاة للجوانب المعرفية بدرجة كافية وفعالة. وبالتالي أداء المتطلبات دون غرق في فعالية نفسية تدور في مكانها أحياناً، أو تصعد وتنزل، دون بلوغ المأرب الذي نريده، أو محاولات إسكات الدوافع المحقة بمحددات واهية ليست إلا أباطيل وأوهام، سرعان ما تتهدم لتغرق صاحبها ومن حوله، بما كان مكبوتًا، كماء وفير حجزه سدٌ ضعيف. هنا يمكن أن تظهر ببساطة ما تحدثت عنه مطولاً أطروحات علم النفس في مجال «الكبت» مثلاً غير أننا يمكن أن نلاحظ مسألة أهم وهي مسألة «فصام الشخصية» وهذه من الانقسام الحاصل بين جناحي الشخصية

وعدم توافقهما. وإذا كانت هذه الحالة مما يعتري المبدع في لحظات هامة، وهي لحظات «**الخلق الإبداعي**» بما وصفناه من تقدم للدوافع العاطفية حتى تتشكل المحددات الموافقة. إلا أن هذه الفترة قد تطول مما قد يجعل ببعض المبدعين في تكاسلهم وضعفهم يُسكِتون حث دوافعهم النبيلة بوجه خاص بأوصاف كوصف «ذاكرة النسيان». بما يجعل منها وصفاً لتنويم ذاتي، له أثره من الفعالية، التي تجعل من المبدع يتألم، ويعبر عن الاحتراق في مشاعره وذلك من التحريض المستمر للدوافع عندما تصطدم بالإقرار المعرفي لها بأحقيتها في أن تأخذ مجراها من التحقق.

وخصوصاً عندما تكون المعرفة بدرجاتها العليا. كمن يرى بأمِّ عينه ما يثيره ويجد نفسه عاجزاً عن القيام بما يرضي به «ضميره» أي أناه الأعلى، وهنا يأتي الدور الكبير من القلة من المبدعين في كلّ زمانٍ ومكان، حيث يتحقق لديهم ذلك الاتزان الذي يمسك بجناحي شخصيتهم وهما يرفرفان في علوٍّ وشموخ، ليظهر دور الرأس من قلب ناطق ومعبراً **بلغة ثالثة تجمع العلم والأدب.**

لكن أين تكون فعّالية هذا الأنا الأعلى أو هذه الفعالية الصافية للقلب، حين لا يعكّره أو يعتّم عليه فعّالية أحد جناحيه:

لقد قيل كثيرًا بالعين الثالثة بين العينين[١٣]. وعن هذه **العين الثالثة بين العينين**، يتجه العلم إلى ما نستجمعه في الوصف التالي: إن هذه المنطقة هي منطقة «المهاد» من الدماغ (السرير البصري) الذي يلتقي فوقها فرعي العصبين البصريين في تصالبهما[١٤]: بذهاب فرع من العصب البصري للعين اليمنى إلى القسم الأيسر من المخ، وذهاب فرع من العصب البصري للعين اليسرى إلى القسم الأيمن من المخ وهذه المنطقة بمركزها (نقطة التصالب) هي نقطة احتراق المبدع تظهر فعاليتها التي تشبّه بالنارية في عينيه، إلا أنها في سكون الاحتراق بعد الوصول إلى النتيجة الإبداعية. أو بالأحرى مرافقاً لها نرى أو بالأحرى نحس بضياء خافت ولكنه أكثر إشعاعًا وأبعد مجالاً، وهذا ما يلحظ لما يسمى بالفيض المغناطيسي للجسد الإنساني الذي بدأ الحديث عنه كثيرًا في الآونة الأخيرة[١٥]. هذا مترافقاً مع دور الاتصالات العصبية بين قسمي المخ، والتي تكون لدى المرأة أكثر من الرجل مما يعنيه هيمنةً للدوافع وصعوبة في الوصول إلى التوازن بعيداً عن صورة الرجل القدوة أو المثل. إلا أنها تساهم في تكوين الصورة لما هو مأمول به (النتيجة المبدعة) بما تسمو به من دوافع، وبما يضع ضوابطه المقابلة ذلك الرجل المبدع. وهذا بالطبع يكون تأثراً بفعاليات نفسية (لها آثارها

الكهرومغناطيسية أيضاً). ويكون في أرقى أشكاله حيث يتوافر الحوار بالنتاجات الإبداعية والأعمال البطولية من كلا الجنسين.

غير أننا إذا أردنا التركيز على نتاج الشخصية حين تقف وتساق من أناها الأعلى، فهو كما تمت تسميته **باللغة الثالثة** أي اللغة التي تكون حين تنبض المقولات المتوازنة والحكيمة في سموها، بعد المرور بحالة «**التحول في الشخصية**» عند اكتمال رشدها، بعد مسيرة طويلة من جيشان الدوافع العاطفية من مرحلة الطفولة التي يبقى صاحبها متمسكاً بها لما تصعده في نفسه من إثارة مستعرة حتى يبلغ ما كان حدسه سابقاً إليه من قبل(١٦).

وأخيراً.. ماذا يمكن أن نقدم من **ملاحظات لمبدعينا** في طريقنا لفهم أفضل للدوافع العاطفية والمحددات المعرفية والعلاقة المستمرة فيما بينها:

١- عدم الخلط بين العقل والمحددات المعرفية، كما وعدم الخلط بين القلب والدوافع العاطفية.. إذ يقصد بالعقل معنى التمام (في الضبط والتحصين) وتوفيقه بالصوابية (العلمية المناسبة).

كما لا يكون القلب معنياً بما يوصف به من فعالية له (مجردة عن أي شوائب أو عيوب) إلا في حالة تلبية هذا العقل لمتطلبات دوافعه المحقة. وهذا ما يكون غير دقيق في تعابير الشعر والأغنيات باتخاذها سبل المجاز.. وغير دقيق أيضاً في الكتابات الفكرية حين تبقى بعيدة عن الحقائق..

٢- الابتعاد عن النتاجات الإبداعية في غير مكانها أو زمانها كما عندما تزيد النتاجات الشعرية مع العناية بالصور والزخارف اللفظية.. دون العناية بالمضامين التي تدل الحاجة إليها أو المواقف التي تتطلبها.

٣- تحديد الاتجاه الإبداعي بشكل أفضل بما لا يهمل القدرات الإبداعية.. التي يمكن أن يمتلكها المبدع في المستقبل وبشكل مترافق مع تطور شخصيته.

٤- «ولادة الإبداع» تتحقق بتلبية نوع من المعرفة أو أكثر لدافع أو أكثر من الدوافع أما «ولادة المبدع» فلا يحققها إلا النوع الثالث من المبدعين لأنها عملية إجمالية توافقها الشخصية في تحولها. ويبقى باقي المبدعين في اضطرابهم أو في الزعراض المرضية للشخصية الإنسانية.. كما يبرز ذلك في النوع الأول «انفلاتاً عاطفياً» وفي النوع الثاني «قيوداً مبالغاً فيها».

٥- أن لا يغرنا الكم والتعداد لمكتشفات أو اختراعات علمية للاعتقاد بالإمساك بذرى العلم والمعرفة، فهذا لا تتمكن منه الشخصية الإنسانية إلا بعمقها أو لا، والذي يكون بعيداً عن الجريان وراء الآلية التي تضخ متطلبات وحاجات سطحية.

وهذا العمق هو المولد للحدس العلمي- الرائد للمعرفة في بلوغ مبتغاها.

٦- قارب الشعر -الحكمة لدي الإنسان العربي المبدع أكثر من غيره من أبناء الأمم الأخرى.. مما يدل على تقارب **عمق** عاطفته مع **سمو**- معرفته. واستحق أن يصير لديه البعدين بعداً واحداً يفيض جوداً وكرماً في مجتمعه الإنساني.

٧- من الضرورة **التفصيل في مسألة غاية في الأهمية** وهي حالة **عدم القدرة على ضبط الدوافع** العاطفية والتي تكثر لدى المبدعين والطلبة بشكل خاص والشباب منهم بشكل أكثر خصوصية. فالمبدع بإمكانه أن يكتب خياراته وتصوراته بشكلها الأدبي كما أدت إليه دوافعه العاطفية (بمعرفة أضعف).. لكنه لم يكن ناجحاً مثلما لو استثمر هذه الدوافع في بناء شيء على أرض الواقع (في ذاته أو في محيطه الاجتماعي وهذا لن يكون إلا بتكامل شخصيته مع جانبه المعرفي والذي له دوره في الإحساس والوعي بما هو مجسد أمامه أو معطى وممكن لديه هذا بالنسبة للمبدع الذي كما ذكر يمكن أن يحقق بعض النجاح (في وقت ما) بما ينتجه من شعر أو أدب أو فن[١٧]. ولكن كيف الحالة بالنسبة لمن لا زالوا في طور اليفاعة ولا يملكون القدرة على تصويب أنفسهم في اتجاهات إبداعية تتطلب منهم تحصيلاً علمياً.. هؤلاء ككثير من الطلبة الذين نلمس ضعفهم وتكاسلهم لزوال القدرة على وضع الحدود لفيض دوافعهم وجنوحها والغرق بها بعيداً عن ما تتطلبه منهم حياتهم الواقعية (أو بالعكس عندما تكون المعرفة المكتسبة مقيدة لدخول دوافع إيجابية مرافقة في فعاليتها).. مما يؤدي بالكثير منهم في الحالتين إلى الفشل الدراسي والفشل في تلبية احتياجاتهم الذاتية والاجتماعية[١٨]..

فهؤلاء بحاجة إلى تفهم مناسب لدوافعهم والتي تكون **لها** أكبر الأثر عندما تصوب وفق المعايير **المعرفية** والمدركة للحاجات الواقعية.. هؤلاء الطلاب بحاجة إلى تدريب واعتياد على المقابلة بين الدوافع والمحددات المعرفية التي يجب السعي إلى تكوينها في الذات الإنسانية.. وهذا لا يكون بالطبع إلا بجو من الحرية والرعاية الموضوعية والتي تكون من الأهل والمعلمين وغيرهم من الفئات الاجتماعية التي يكون جوهر الرابطة فيها **المحبة**. أما **الحب** فهو الذي يتوج نشاط المبدع وتوجهه.. لكن الحب لا يكون إلا بتكاملية الشخصية ولا يكون ذلك بالطبع لإبقاء سيادتها من الأنا الأعلى وقبوله بمعطيات هذا الحب بكل ما يتطلبه من مواقف (وهذا من بساطة فكرة أن الحب لا يكون إلا بالقلب، إلا أن من يعبر عنه هو الضمير أو الأنا الأعلى حسب الوصف السابق. إلا أن القلب الذي يبقى

متطلباً فيه الصفاء في النواحي الإيمانية يكون كذلك كلما كان الحب أرقى وأسمى حتى ينال أوصاف الحب الروحي أو الإلهي)(١٩).

أما ما نراه بشكل شائع هو الانقياد والاستسلام للتأثير التحريضي وغير المنظم للعواطف أو اتباع الحواس وفق ما هو ظاهر وملموس بشكل سطحي في المحيط الواقعي بناء على معرفة محدودة تحتمل الصواب والخطأ ولكن المشكلة الأساسية هي في صعوبة تغييرها أو نموها بعد ذلك إذ تقوم هذه المعرفة المحدودة في أخطائها بصدد الدوافع المرتقبة أن تأخذ مجراها من التحريض بالاعتلاج الداخلي في الشخصية..

فالشاب هنا بحاجة إلى المعرفة السليمة لمتطلباته الحياتية، كما المبدع بوجه خاص بحاجة إلى معرفة خاصة لمتطلبات نتاجه الإبداعي الذي يريد..

والمحب تلزمه المعرفة.. المعرفة لواقعه وأين تسير به تأثيرات هذا الحب عندما تعصف به عواطفه مرتبطة بأحلام الشباب وأمنياته وبكل ما كان عميقاً في الشخصية منذ الطفولة. مما يوقعه في خطورة تعترض موافقته اللاحقة من إمكانة لتحقيق توازن مناسب فيها أو فشله بذلك، بما يظهر جلياً بتطور الشخصية وتطور نتاجها الإبداعي.

وكذلك المبدع.. كما في الحالات التي نراها في وقتنا الراهن.. إذ نجد كثيراً من المبدعين يضعون تصورات واسعة لما هو مأمول، ويستفيضون في تزيين صورهم وزخرفتها.. بينما الذين سينجحون في تحقيق تصور معين والمساهمة في بناء صورته الحقيقية على أرض الواقع.. هم قلة قليلة من المبدعين، وهؤلاء لم يصلوا إلا ذلك إلا بما يملكونه من مخزون معرفي عالي المستوى ومتقدم في علميته، مترافقاً مع العاطفة العميقة في جيشانها، مما يؤدي إلى تثبيت الخطى الواقعية للنتاج الإبداعي المأمول، والذي يكون معبراً عن موقفهم في الحياة.

٨- يأخذ النقد الإبداعي معاييره من خصائص الشخصية الإنسانية وتحولاتها الإبداعية وخصوصاً في مسألة اللغة الإبداعية ومقاييسها التعبيرية، كما يكون ذلك شكل ومضمون أي منتج إبداعي.

الخاتمة:

الإبداع هو نتاج تكوين موضوعي توافرت عوامله في الشخصية الإنسانية وفي محيطها المكاني ومحولاتها عبر الزمن.

نأخذ مثالاً «**الشخصية العربية**» تلك التي عاشت في أرض كانت مهبط للرسالات السماوية، وعاشت عبر تاريخها ظروفاً قاسية، وتحولات عميقة إنجازات

بارزة. هي بما لا زالت تتمسك به من أخلاقيات، لها أثرها الكبير بما لا يمكن أن تفقده من عوامل هامة ورئيسة للإبداع «في أهم ما يتجه إليه من تلبية لحاجات أساسية»: لا زال المجتمع الإنساني ينشدها، ولا فكاك له من أن يعود ليتلمس مصادرها الغنية، من تلك الأرض، ومما لا زالت تحمله شخصية الإنسان العربي، ذلك الذي كان معطاء وفياً لرسالته الإنسانية ودوره الحضاري رغم كل ما يعانيه، فسرعان ما يعود ليخرج في مواقفه، كما النبع الغزير بعد طول انحسار، وكما الفجر من بعد اشتداد الظلمة، فلا زالت الحاجة أم الاختراع، وليس هناك إبداع عظيم دون حاجة عظيمة. ولعل الإنسان العربي في تلك الشخصية التي يملكها ولا تقبل أخلاقياتها الاستسلام أو القنوط.. لا زال في أشد ما يعانيه في قضاياه التي هي القضايا المركزية في هذا العالم (مهما تقاربت أو تباعدت أشتاته).. لا زال هذا الإنسان العربي يملك مقومات ما هو مأمول لديه، وما هو حق وعدل، مهما كان من تعتيم جار من حوله، فهو كما الماضي يعود ليشق طريقه من ضباب أيامه، في عطاءات جديدة من أوعية[1] يملك فيها أكثر من غيره: مواده الخام ووسائل صناعته و إبداعه، لينتج ما يحتاجه هو أكثر من غيره، وما كان من آثار لابد أن تنتشر فيما حوله، ودائماً كان الإنسان هو منطلق أي تطور وكان بالنتيجة غاية هذا التطور.

الحواشي:

١- الأنا والهو والأنا الأعلى (المدرسة التحليلية لعلم النفس -فرويد).

٢- بأوصاف كالسحر وغيره.

٣- (من الشائع هذه الأيام التفريق بين علماء النفس الذين يرون أن العمليات النفسية تقوم أساساً على تكوين الترابطات بين المنبهات والاستجابات، وبين أولئك الذين يتركز اهتمامهم بصورة رئيسة على الطرق التي يتلقى فيها الناس المعلومات وينظمونها ويختزلونها وفي النهاية ينتجونها كمعلومات يمكن الاحتفاظ بها بسهولة وتذكرها بسرعة): آ.ج. كروبلي: «سيكولوجية المنبه -الاستجابة، وسيكولوجية الإدراك» من كتاب «الإبداع» لـ: ب.ي. فرنون: «نصوص مختارة» ترجمة: عبد الكريم ناصيف. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق ١٩٨١.

٤- راجع على سبيل المثال الدراسات التي ينشرها معهد جونز هوبكنز الطبي الأمريكي وجامعة مينسوتا، وكلية هارفارد الطبية الأمريكية، وجامعة ويسكونسن - ماديسيون الأميريكية. مع ملاحظة ما تتميز به الدراسات العلمية الحديثة من

التشتت بصدورها من أماكن مختلف وكم هي بحاجة إلى عمق النظرة التي هي مولد القدرة الموسوعية التي تميز بها المبدعون العرب عبر تاريخهم.

٥- الدكتور أحمد عكاشة رئيس الجمعية العالمية للطب النفسي في تعليقه على دراسة حديثة لجامعة مينسوتا.

٦- مستوى هذه المعلومة وماله من تشعبات كثيرة نقطة أساسية في تعليم الناشئة بدءاً من محاولات فردية منذ أواخر القرن الماضي.

٧- أي من الناحيتين المورفولوجية والفيزيولوجية (المورفولوجيا: علم تشكيل الكائنات الحية. والفيزيولوجية: علم وظائف الأعضاء. انظر مصطلحات الفلسفة باللغات الفرنسية والإنكليزية والعربية إصدار المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية «القاهرة» عن دار مطابع الشعب).

٨- تكون الأذن اليمنى هنا قريبة من القلب، مما سيتم الإشارة إليه من ترجيح تتطلبه الشخصية الإنسانية لفعالية (الأنا الأعلى المرتبطة بالقلب وهي الفعالية الإيجابية للضمير) وذلك بالمحددات. وقريب من هذا ما يقوم به المسلم في صلاته من وضعه لليد اليمنى واليسرى مع ما تتطلبه الصلاة من صفاء للقلب. ومنها بظهور مدلولات الحالات الثلاثة التي وضعها القرآن الكريم للشخصية الإنسانية وهي: أصحاب اليمين وأصحاب الشمال والسباقون: (من سورة الواقعة) وهي من الفعاليات الثلاث للنفس الإنسانية. النفس اللوامة-النفس الأمارة بالسوء- النفس المطمئنة.. وهذا مما شابه ما ذكرته المدرسة التحليلية: النفس العاقلة -النفس الشهوانية- النفس الفاضلة.

٩- انظر: كمثال على الفلسفة العربية في هذا المجال: كتاب «المعرفة» لـ: محي الدين بن عربي عن دار التكوين في دمشق، تحقيق محمد أمين أبي جوهر، عام ٢٠٠٣. حيث يتجه إلى الخروج عن الحس والعقل معاً لظهور دور وتأثر هذا القسم من الشخصية الإنسانية (هذا كما في الصوفية بشكل عام بتعبيرها عن سمو الشخصية).

١٠- يمكن إبراز بعض مشتملات جناحي الشخصية أو كفتي ميزانها بما هو مرتبط بكل من الدوافع والمحددات بالجدول التالي (هذا في غير ما ألمحت إليه الدراسة ولا مجال للتفصيل فيه).

المحددات المعرفية	الدوافع العاطفية
الذاتية	الموضوعية
النظرة إلى الأفق	النظرة العميقة
(الوعي المحيطي)	(الاعتلاج الداخلي)
الحب بفرديته	المحبة بعمومها

١١- مع أنه يوصف برأس الطير أو الميزان. وهذا الوصف لما يسمى بطائر الشخصية أو ميزانها له العديد من التطبيقات والاختزالات لصورة الشخصية في حركيتها، بين الدوافع العاطفية التي تسبق والمحددات المعرفية التي تعود بضبطها لتلحق بالدوافع، فتكون بمجاراتها

موازية لها، أو تسبقها، وخصوصاً لدى الرجل، والرجل العالم بوجه أكثر خصوصية، إلا أنه بهذه العملية، وعندما يدخل كمية كبيرة من المعلومات، كما الذي يوصف بكثرة المطالعة للكتب المعرفية. أو التي توصف منها بالفكرية بوجه خاص، دون بلوغها الدرجة العليا، بالوصول إلى القواعد القانونية، وخصوصاً استنباط ما هو جديد.. تكون قد صنعت سجناً له بحاجة إلى فكه بإثارة دوافع جديدة.

١٢- هذه الصفة يحتاجها الرجل حتى في علاقته مع المرأة، فالرجل يتميز برجحان الضبط المعرفي، أو التوازن المستقر نسبياً في مستوى عالٍ ومتقدم، وهو الوصف الذي يشمل كل أوصاف الرجال الذين يتميزون بقوة قلوبهم بما فيها من محبة، ويشمل: رجال الدين والساسية والحكمة ويشمل أيضاً الأنبياء والأولياء والشهداء (في درجة إحساسهم والتزامهم بموقف يمليه ضميرهم من نقاء قلبهم الذي يستشرف للقيم العليا فتحاً ونصراً وإضاءة لدروب قادمة). أما المرأة فهي تتميز برجحان دوافعها العاطفية المحرضة للرجل بالاتجاهين الإيجابي والسلبي وهي التي تحتاج إلى مساندة ضبط الرجل ليسمو معها بقدرته المعرفية الأكبر.

١٣- لاحظ مثلاً أطروحات اليوغا وممارساتها. وتسمى هذه العين أيضاً العين الشرقية لأن الفلسفات الشرقية أكثر من تناولها بتعمق شديد. وكان للعرب نصيب كبير من هذه الفلسفة ولكن برزت أكثر ما يكون بما لديهم من تسمية (البصيرة)، وفي فلسفتهم يظهر أكثر من غيرهم الاتجاه بالمعنى والمدلول إلى ما نقصده وهو أن هذه هي المنطقة التي تلتقي فيها فعالية القلب بفعالية كل من جناحي الشخصية أو تعبر بسلام في الحالة المثالية (كلما حافظت فيها الشخصية على توازنها الفطري المتوافق مع الطبيعة ونظامها) ليتشكل في جميع الأحوال ما يسمى بالضمير (الأنا الأعلى)، على أنه كانت الديانات السماوية المرجع والحكم الأكبر لكل ما أتت به فلسفاتهم والطرائق التي اتبعوها أو في العلوم التي حصلوها في طريقهم إلى ذلك.

١٤- هذا ما يمكن أن نسميه بجميلتنا النائمة عند استيقاظها. غير أن لهذه الفعالية النفسية فعالية كهرومغناطيسية مرافقة من أثر سريان الأمواج الكهربائية في العصبين البصريين، وهي تكون بشدة عالية من إثارة الدوافع قبل السيطرة عليها، لتحقق عند السيطرة عليها والتوازن مع احتوائها دون التنازل عنها أو هدرها (عندما تكون المعرفة بلغت حدودها العليا وفق المتطلبات الواقعية للشخصية المبدعة) -تحقيق حالة من صدور الموجات الكهرومغناطيسية خفيفة الشدة، وهي موجات أطول من الأولى، وهذا يمكن تشبيهه بلغتنا التراثية بكون «العقل

حصن للقلب» من دور المحددات المعرفية في قدرتها العالية على صون الدوافع العاطفية الإيجابية، ووصف العقل في ذات الوقت بأنه «نور في القلب» لما يولده ضبط المحددات المعرفية من فعالية نفسية توافق في وصفها الأوصاف التي يوصف بها نتاجها الإبداعي وتجمع أيضاً بين العلم والأدب.

١٥- لابد من الإقرار بمسألة ترافق «الفعالية العضوية (البنيوية)» مع الفعالية الكهرومغناطيسية. إذ في كل واحد منهما كشف للآخر.. وهذا كان مجال «الحس العميق» للإنسان عبر مسيرته الطويلة، وهو «الحدس» الذي يرافق الحكمة التي يتميز بها المبدعون الذين يحافظون على توازنهم. ويقاربونه عندما يقاربون هذا التوازن بنسبية بين البشر تحتمل الخطأ والصواب.

١٦- يتمسك المبدعون عامة بطفولتهم لما يعتبرونه محرضاً لإبداعهم يصل في أحدهم إلى درجة القول: «مصيبتنا في العالم العربي أننا نقتل الطفل الموجود في أعماقنا رغم أنه يمتلك ذكاء وفطنة نستطيع بهما اختراق العالم»: رضا الباهي (مخرج تونسي). إلا آن حالة التحول هنا هي الحالة المثالية المتطلبة في المبدع، ولا يبلغها إلا ما وصف بالنوع الثالث من المبدعين والذين يملكون إمكانات الحالات السابقة للإبداع «النوعين السابقين». وهي الصورة المنشودة لحالة التوازن بين «الدوافع المعرفية» و«المحددات المعرفية» لدى الإنسان. ويرى الحاجة إلى إبرازها بهذا الاختزال بعيداً عن التعقيدات والإسهاب والتطويل.

١٧- هذا في حالة كون أنواع الإبداع هذه ناجعة وكافية بحد ذاتها.

١٨- إن ما يلعب الدور الأساسي في تصويب مسار الشخصية هنا هو حدسه الفطري ومن ثم حدسه الطفولي القريب منه المتشكل من بداءة الأنا الأعلى للشخصية، والذي يصفه المبدعون بالطفل الذي في أعماقهم والذي يعطونه المجال الواسع من حرية الحركة والتأثير في شخصيتهم حتى أعمار متأخرة، دون أخذ بعين الاعتبار مسألة تكامل الشخصية أو حتى ضرورة الانتقال من اتجاه إبداعي إلى آخر تفرضه الحاجة الإبداعية. ولذا يرى ضرورة تنحية الحدث الطفولي تباعاً عن قيادة الشخصية (مع نضج الشباب) لصالح الاستمرار بالحدس الفطري ليأخذ الشخصية مترافقة مع دورها الموضوعي ويضعها في إطارها الكوني الأرحب.

١٩- هذا مع عدم رفض مشاركة الحدس في ذلك بل الارتكاز إليه دفعاً لطغيان أحد الجناحين في بناء الموقف، إذ إن هذا الحدس هو المعبر عن لغة القبوب ومواقفها في صلاتها الموضوعية حين يستشرف المستقبل وتتجه نحوه مع ارتباط ذلك بما تعتقد وتؤمن به هذه الشخصية.

٢٠- الجسد والأرض.

شمس المعرفة ودفء السلوك الإنساني

عبد الباقي يوسف (*)

ليس بوسعنا قول شيء يجدي عن المعرفة قبل وضعها تحت المجهر التاريخي والتأملي والحسي. ونحن نتأمل عوالم وجزئيات هذه الكلمة الدلالية الكبرى، تجلو أمام حواسنا ومدركاتنا معالم التدرّج التي تشكّل معيار التوازن في عمق الإنسان، هذا المعيار الذي يمكن للإنسان امتلاكه والتحكّم به وفقما يشاء بواسطة بناء علاقة معرفية عميقة معه، والذي يمكن له أن يستبدّ بصاحبه الذي يطلق العنان لأهوائه ونوازعه بكافة المستويات العدوانية التي تبعده عن قيمة الحكمة الإنسانية. فهذا المعيار هو منشأ الزلازل العصبية والغرائزية العدوانية الكبرى، وهو منشأ روح الحكمة والاستقرار النفسي والهدوء العصبي

(*) عبد الباقي يوسف: كاتب وباحث سوري.
- العمل الفني: الفنان أكثم عبد الحميد.

ويمكن ملاحظة معالم هذا المعيار في الوجوه التي تشرق بالاستقرار والطمأنينة، والوجوه المظلمة بالاضطراب، والمنطفئة بالتهابات الشر.ولأقول بأن شعرة المعرفة تفصل بين الوجهين، بل إنه جبل المعرفة الذي يفصل بينهما.

المعرفة كلمة شاملة لانهائية تغري إنسان كل زمان ومكان للعوم في فضاءاتها اللامتناهية، والنهل من معينها الذي لانضوب فيه. دومًا يبرق ومیض معرفة في مدركات إنسان غافل، ينبثق من غيب، فينتبه أنّ نورًا أضاء مساحة مظلمة في فضاء روحه.

مادام الغيب يلبث مشرعًا في سلّم خطوات الإنسان، فإن المعرفة تلبث حاملة إليه نور لآلئها كل ساعة وكل هنيهة.

نور المعرفة

يجد الإنسان نفسه مندفعًا بقوة غريزية نحو عوالم مغلقة، نحو كشف أسرار لايعرفها، كلمات لم يسمعها، يظل ملاحَقًا وملاحِقًا هذه الغريزة ليحقق أكبر قسط من مدركات معرفية، حتى غمضه الروح الأخيرة يدرك أنه علم شيئًا جديدًا وهو في ذروة تلك اللحظات الوداعية الأخيرة للكون.

المعرفة هي نظرة الإنسان نحو مستقبل غامض، مستقبل يخبئ مفاجآت متوقعة وغير متوقعة، إنها شمس لسوف تشرق بكل حيواتها، وليل سوف يخيّم بكل سكونه.

إنسان لم يتعرض لشمس المعرفة هو في النهاية لسوف يموت ارتجافًا من قوة البرد.

يمكن الآن أن نتوسع في كلماتنا لتحملنا إلى أسئلة المعرفة ضمن فضاء فقهي مفتوح

أقول بقوة: إن المعرفة هي ثورة ذهنية جريئة على جمود العقل البشري ومدركاته الفكرية.

لم تكن المعرفة في يوم منحصرة في أناس دون غيرهم، ولا في زمان دون غيره، وهي لاتقبل الذهاب إلى المقابر، أو تنطفئ في بطون كتب صفراء. إنها الشمس التي تسطع كل يوم فتأتي لبناء الإنسان بضوء جديد غير الذي أتاه بالأمس.

أما كيف يتشكّل الإنسان جزءًا من هذه المعرفة فهذا أيضًا أمر مفتوح كالمعرفة ذاتها لأن الطرق إليها متعدّدة ومتفرعة وأحيانًا تكون متشتتة فيلتبس الأمر على السائر ويتوه في تيه خطواته. ليست الكتب وحدها وسيلة للمعرفة، ولاالفضائيات وحدها، ولاالتجارب البشرية وحدها، ولاالأسفار في الأرض، ولاتعلّم اللغات وحدها، ولاالتقدم في السن، أو المكانة الاجتماعية أو الاقتصادية أو السلالية. فكل لون من هذه الألوان هو طريق إلى غصن من غصون شجرة المعرفة وكلما نهل المرء من ثمار غصن امتلأ بالحياة وأحس بالنضج وهكذا فهو يقطف ثمار المعرفة



ويزداد استقرارًا وانفتاحًا وامتلاء. وهكذا فإن صوت المعرفة هو صوت الأبدية.

تبقى المعرفة هي التي تميز إنسانًا عن غيره والإنسان يمكن له أن يرتقي في ألوان المعرفة حتى يغدو مرجعًا معرفيًا في لون معرفي ما.

أبواب المعرفة مشرعة أمام الجميع لاتتغلق أمام أي إنسان وفي أي وقت، ولكن على الإنسان أن يسعى إلى المعرفة ويطوّر نفسه فهي لاتطرق باب أحد ولكنها دائمة الانتظار لمن يطرق أبوابها.

في الموروث الصوفي تعرّض كثير من المتصوفين لتعريف المعرفة في شبه إجماع على أن المعرفة لاتتحقق إلا بمعرفة النفس. قال التستري:«أول مقام في المعرفة أن يعطي العبد يقينًا في سره تسكن به جوارحه». وورد في كتاب «التعرف لمذهب أهل التصوف» لأبي بكر الكلاباذي:«العارف مَنْ كان علمه حاله». وأما النفري فقد تعرّض في كتابيه «المواقف» و«المخاطبات» للمعرفة وميّز ما بينها وما بين العلم، فرأى بأنّ المعرفة هي نظرة الإنسان إلى داخله، بينما العلم فهو نظرة الإنسان إلى الخارج. ومن هنا فإن المعرفة هي أعلى من العلم، كون الروح أسمى من المادة، والإنسان الذي لايتعرف على داخله يستحيل عليه أن يتعرف على مظهره.

السلوك الإنساني

السلوك الإنساني يقود الإنسان نحو ممارسة سلوك يميِّزه، لقد كان الإنسان عبر تاريخه جاهلاً مظلمًا إلى أن استيقظ فيه السلوك الإنساني فعلّمه وأنار ظلمته. هذه هي طبيعة الإنسان، فهو لايتعلم إلاّ من ذاته، فلو لم يمر بتجارب قاسية وتعلم منها للبث يمارس سلوكًا حيوانيًا، ولما استطاع أن يحقق كل هذه الثورة العلمية والفكرية والثقافية التي تؤكد تميّزه وتأثره بما تلقاه من خبراته. ليس للإنسان أي مصدر لعلمه وثقافته سوى إنسانيته وأعماق إنسانيته ولم يكن ليتثقف لولا أن ثقّفه سلوكه الإنساني، إذ لايوجد شخص عبر التاريخ البشري كله ادّعى أنّ ثقافته أتتْ من كوكب آخر. السلوك الإنساني وعبر تاريخه الطويل أراد أن يرسخ قاعدة «الأخلاق» في ضمير الإنسان، ليتمتع هذا الكائن الجديد على كوكب الأرض بالمشاعر الإنسانية على قدر اكتسابه للأخلاق. وعندما سيغدو الإنسان أكثر رقيًا وأكثر حضارة وأكثر قيمة وأكثر قربًا من نفسه. لسوف ينفتح الإنسان على إنسانيته بصورة أوضح، ولسوف يتعرف الإنسان على ذاته كما لم يتعرف عليها من قبل، سيخطو خطوات هائلة نحو استثمار هذا العلم والانفتاح البشري الذي لم يكن يخطر ببال إنسان من قبل حتى في الحلم، وسينجز في قرن ما لم ينجزه أجداده في مليوني سنة. لم يكن ذلك من فراغ، فالإنسان هو الإنسان ذاته، بل ربما كان الإنسان الأقدم أكثر قوة وأطول عمرًا، ولكنه لم يكن أكثر انفتاحًا لأنه لم يكن قد انفتح على ذاته وعلى طاقات الإنسان في ذاته. ثمة أمر على قدر من الأهمية هو أن السلوك الإنساني استطاع أن يقنع الإنسان بأنه منفصل عن الحيوان، وهو ليس حيوانًا بأي شكل كما أن الحيوان ليس مطلوبًا منه أن يمارس سلوكًا إنسانيًا لأن السلوك الإنساني هو مغاير عن السلوك الحيواني، ولو تأنسن الحيوان ذاته لرأى ترددًا في مسألة إباحيته وهمجيته. الحيوان يأتي الطعام فيلتهمه التهامًا دون أن ينظر فيه حتى لو كان في ظلمة، ولكن معدة الإنسان قد لاتقبل طعامًا إلا إذا كان في ضوء ومعرفة نوعية هذا الطعام، وتذوّقه أولاً، وقد ترفض هذا الطعام جملة إذا وقعتْ فيه حشرة. والإنسان لايلتهم أي طعام يلقاه، بل إن المطاعم تقدّم بيانًا بأنواع المأكولات، فينتقي الإنسان الأنواع المحببة إليه ويمضغ اللقمة على مهل، ويستمتع بالنكهة والطعم واللون، ولايدفع اللقمة إلى معدته إلا بعد مضغها بشكل جيد والتمتع

بنكهتها وطيبها وروائحها. وهو يكون في فراشه الآمن مع زوجته متأدبًا، وحتى هو في حجرة مغلقة آمنة، فإنه يطفئ الضوء، وحتى وهو يطفئ الضوء فإنه يتغطى، وإن أراد حديثًا فإنه يتحدث همسًا، وإن أراد ملاطفة، فإنه يلاطف بحياء. وهذا هو ذروة السلوك الإنساني الذي يحفظ له إنسانيته، فهو له مقدسات وأسرار ومحرمات على عكس الحيوان الذي لايجد حرجًا من الاغتصاب والإباحية والمطاردات. فنجد شريحة ترى في هذا السلوك الحيواني الغريزي حرية، وتريد أن تعيش هذه الحرية البهائمية بكل لامحرماتها، ولاأخلاقياتها، ولاآدابها، وكان هذا قد حدث مع الإنسان البدائي عندما عاش في الغابات والكهوف، فكان يقلّد الحيوان في كثير من السلوكيات، ولكنه عاش شقيًا لأنه كان يعيش ازدواجية حقيقية، لأنه بكل واقعية لم يكن حيوانًا، وكان دومًا يصطدم بحقيقة أنه إنسان وعليه أن يترفع عن هذه السلوكيات التي لاتناسبه كما تناسب الحيوان. رغم كل هذا التطور والتاريخ الطويل من الحضارة والرقي البشري فما زال البعض يريد أن يعيد الإنسان إلى الغابات والكهوف ليعيش ببهائمية البهائم، ولكن هؤلاء أنفسهم يعانون ازدواجية حادة ترهقهم لأنهم لايستطيعون أن ينسوا انتماءهم إلى السلسلة الإنسانية وبذلك يعيشون في عزلة حقيقية عن دفء العلاقات الاجتماعية الراقية والنزيهة إلى جانب أنهم ينحرفون عن أعظم شعور إنساني، ينحرفون عن الحب الذي به يكتمل الإنسان، ويتذوّق حلاوته كلما سما، وعليكم أن تتصوروا حياة كائن بشري لايحب، حتى البيت الذي لاتحبه فإنك تكره الجلوس فيه، حتى السيارة التي لاتحبها فإنك تكره قيادتها، حتى المدينة التي لاتحبها فإنك تكره العيش فيها، حتى الأغنية التي لاتحبها فإنك تكره سماعها، حتى المرأة التي لاتحبها فإنك تكره النوم معها. ولكنك تعيش في البيت الذي تحبه بفرح، تقود سيارة تحبها وأنت تبتسم وتمضي في مدينة تحبها كأنها مملكتك، تستمتع بأغنية تحبها كأنها غُنيت لك، تحتضن امرأة تحبها كأنها ستغادرك غدًا ولن تترك بين يديك غير بقاياها.

وإن كانت تلك الفئة التي تطالب ببهائمية السلوك البشري، تعنيه وتتقصده، تقف إلى جانبها فئة أخرى تعيش السلوك البهائمي دون أن تعنيه أو تتعمده، فهي

تلتهم الطعام أيًا كان وعلى عجلة البهائم، وتلاحق غرائزها في الطرقات والأزقة وإن حدث ذلك وقوفًا على طريقة الحيوان، تدخل البيوت قبل أن تطرق أبوابها، تقتحم الناس دون ضوابط أو مواعيد، وإن أكلت طعامًا لاتغتسل منه، إن بالت لاتستبرئ من بول، إن تحدّثتْ ألقت الكلام على عواهنه.

يقول لك السلوك الإنساني:

لاتخط خطوة إلى موضع لايسبقك إليه قلبك.

لاتأكل لقمة لايسبقك إليها قلبك

لاتلبس لبساً لايسبقك إليه قلبك

لاتزر شخصًا لايسبقك إليه قلبك

لاتنكح امرأة لايسبقك إليها قلبك

لاتعمل عملاً لايسبقك إليه قلبك

لاتقرأ كتابًا لايسبقك إليه قلبك

لاحرج عليك أن تسعى بذاتك نحو الأفضل، أن تكرّم ذاتك أن تبدو في مظهر حسن وأنت في بيتك وفي الناس، أن تكافح الفقر بالعمل، أن تحسن وضعك المعيشي والمالي. ولاينحصر الغنى هنا بغنى المال، بل يشمل غنى الصحة، وغنى المودة، وغنى الإيمان، وغنى التسامح. واعلم أنك لاتقدر على نظافة ما حولك إن لم تنظف ذاتك فلايقدّم نظافة للآخرين مَنْ به روائح نتنة، ولايستطيع أن يُطعم جائعًا مَنْ به جوع. تمتع دومًا بدقة اللمسات الأخيرة لأي عمل تمكنت منه، كن سيدًا على جسدك وسيدًا في الحياة، أكرم جسدك، تكرمك الحياة. احفظ جسدك حتى يحقق لك الصفاء الذهني والسكينة الروحية. إن جسدك يحتاج إليك حتى يكون في حالة سلم معك، عليك أن تغذيه، تنظفه، تعالجه، تحميه برد الشتاء، حرارة الصيف، أذى الأماكن الموبوءة، تحفظ كرامته، تستره، تكسيه، إنه يحتاج إلى حركة، يحتاج إلى رياضة، يحتاج إلى استرخاء، يحتاج إلى استحمام، يحتاج إلى تنزّه، يحتاج سفر. إن جسدك كوردة إن حافظت عليها لبثت متفتحة، وإن أهملتها ذبلتْ واحتضرت، وكما أن للوردة تربة طيبة صالحة تمنحها النضارة والإشراق، فإن تربة الأجساد هي الأخلاق الحميدة الصالحة. عليك دومًا أن تصلح من تربة جسدك حتى يبقى نضرًا ومشرقًا. فانظر في حال الإنسان إذا تجرد من سلوكه الإنساني:

يُروى في كتب التراث أن أبا حمزة الضبي قد هجر خيمة امرأته وكان يقيل

ويبيت عند جيران له، حين ولدت امرأته بنتًا، فمر يومًا بخبائها وإذا هي ترقص ابنتها وتقول:

ما لأبي حمزة لا يأتينا
يظل في البيت الذي يلينا
غضبان ألاّ نلد البنينا
تالله ما ذلك في أيدينا
وإنما نأخذ ما أعطينا
ونحن كالأرض لزارعينا
ننبت ما قد زرعوه فينا

وحتى في المجتمعات الأخرى لم تكن المرأة أفضل حالاً عندما تجردت تلك المجتمعات عن سلوكها الإنساني. عبّر سقراط عن مفهوم مجتمعه قائلاً «إن وجود المرأة هو أكبر منشأ ومصدر للأزمة والانهيار في العالم، إن المرأة تشبه شجرة مسمومة ظاهرها جميل ولكن عندما تأكل منها العصافير تموت حالاً». أما في عهد الإمبراطورية الرومانية فكانوا يعذبون النساء بسكب الزيت الحار على أجسادهن تارة، وأخرى بربطهن بذيول الخيول الماهرة وجرهن. وفي الهند فإن عقيدة /سانتي/ تقضي بموافقة المرأة التي مات زوجها على حرق جسدها بجانبه وإن رفضتْ ستكون شاذة ومذمومة حتى من أقرب الناس إليها. وفي الصين فقد تم تلخيص المرأة بأنها مثل /المياه المؤلمة/. وعقيدة /نيوك/ تقول بأن على المرأة أن تضطجع مع غير زوجها حتى تنجب الأولاد. أما في عقيدة /بها كوداكينا/ يقول السير بندرا كان: «يرون المرأة ما هي إلاّ تجسيد للأرواح الخبيثة المجرمة التي ولدتْ على هيئة امرأة».

وفي كتابها «وضع المرأة في مهابهارتا» يقول أنديرا: «تشبه المرأة بالسيف الحاد إنها تولد النيران ومن أجل هذه الخصائص على الرجل ألاّ يحبها ولا يعشقها أبداً».

ولبث الأمر على ما هو عليه حتى عند المجتمعات اليهودية التي نظرت للمرأة الحائض على أنها نجسة وأنها تنجّس كل ما تلمسه حتى إذا كان حيواناً. والمرأة هي المسؤولة الأولى عن أي عمل غير أخلاقي يقوم به الرجل، وفي هذه المعتقدات فإنه يجوز للأب مثلاً أن يبيع بناته بيع الرقيق، وفي حال الولادة فإن عليها تقديم ذبيحة تكفيرًا عن نجاستها بعد مرور أربعين يومًا للمولود الذكر وثمانين يومًا للأنثى. وهذا ذاته استمر، فهي المسؤولة عن خطيئة الإنسان الأولى لدرجة أن البعض رأى أن

الله قد بعث عيسى حتى يتعذب ويُصلب ليغسل ذنوب الإنسان، وقد امتنع البعض بالفعل من الاقتران بالمرأة لأن عيسى نفسه لم يلمس امرأة. ففي خطابه إلى النساء يقول ترتولين «يستمر إلى اليوم توبيخ الله لكنّ ولجنسكنّ عامة، وعلى هذا يجب أن يبق في نسلكن الشر والحقد. أنتن أيتها النساء مدخل للشيطان، أنتن اللاتي قطفتن من ثمار تلك الشجرة الممنوعة. أنتن اللاتي حطمتن القانون الرباني، أنتن اللاتي خدعتن آدم، وذلك قبل أن يبدأ الشيطان حملاته، أنتن اللاتي أضعتن أسماء الله بسهولة كاملة من طبيعة البشر، وإن شقاء الموت يرجع لعملكن القبيح، وحتى موت ابن الله يرجع لعملكن الشنيع».

ويصف جريجوري توماركوس المرأة بقوله «لقد بحثت عن العفة بينهن ولكن لم أعثر على أية عفة، يمكن أن نعثر على رجل من بين ألف رجل ذي عفة وحياء ولكن لن نتمكن أن نعثر على امرأة واحدة لها عفاف وخجل.

إن الوحشية والافتراس خاصة الكواسر، والغضب المملوء بالموت خاصة الثعابين، ولكن المرأة علاوة على امتلاكها لهاتين الصفتين تتصف بالحقد والحسد أيضاً».

الإنسان الذي يمارس سلوكه الإنساني «كالغيث أينما وقع نفع» وهو شخص لايعرف اليأس ولاالقنوط، وفي الوقت الذي تستولي فيه الكآبة على شخص أصابه الأرق وعجز عن النوم وبدأ يستخدم أدوية منوّمة بسبب سلوكه الإنساني الضعيف، فإن الراسخ في سلوكه الإنساني يُدرك أنّه لابد أن يمر كالطبيعة بتقلبات في بدنه وروحه. ها هو إنسان به سلوك إنساني يمضي على طريق عام قائداً مركبته، فتقفز قطة إلى العجلات يهتزّ فيه السلوك الإنساني ويوقف مركبته بكل قوة، لكنه يدرك دهس القطة، يرتجف خوفاً من الظلم، تعلو حنجرته غصة، تذرف دموع من عينيه، ويأبى المضي كأن شيئاً لم يكن، يشرد بعض الوقت، ثم يهتدي إلى حمل الضحية فيحفر لها حفرة صغيرة ويبتعد عن القبر الصغير بخطوات وجلة. بعد شيء من مسير يتوقف لشخص مقطوع فيوصله إلى بيته، يرى سائلاً فيعطيه، يرى ضائعاً فيرشده، يرفع ضائقة عن شخص يئن تحتها. إنه يكفّر عن خطيئته ويسأل سلوكه الإنساني ألا يتجرد منه. إنك لاتستطيع أن ترفق بالحيوان ما لم تحبه، وتنظر إليه على أنه إبداع مثلك، وهذا

التنوع في الأحجام والتراكيب إنما هو دليل غنى الخلق.

لايمضي الإنسان في نهج خطيئة حتى يزينها في نفسه، ويرتكبها بينه وبين نفسه، لأن الشهوات تسبقها الشبهات، فالسارق، يخطط لسرقته، ويمارسها في مخيلته حتى يجيز لنفسه أن يكون سارقًا قبل أي فعل سرقة على أرض الواقع، ثم تليها مرحلة التنفيذ المادي فتنقل هذه السرقة من داخل النفس إلى أرض الواقع. وهكذا يكون الأمر في الخلوة بين رجل وامرأة، فالرجل والمرأة يكونان في حالة اشتباه ويقبلان هذا اللقاء ويجيزان لنفسيهما ذلك حتى يتمكنان من الاندفاع إليها. قال أحمد شوقي: نظرة، فابتسامة، فسلام، فكلام، فموعد، فلقاء. ويمكن أن يكون الأمر عكسيًا، فإنسان يحقق في ذاته سلوكًا إنسانيًا، يحمل في نفسه قيمًا تمنعه من السرقة، وهو يدفع الشبهة فلاتتحقق في ذاته، في هذه الحالة حتى لو اختلى هذا الرجل بالمال فإنه لايقدم على سرقته لأن هذه السرقة لم تتحقق في نفسه أولاً، فينسحب من المكان وهو يتمسك بعفة نفسه، وإن تكرر الموقف فإنه يستغني عن الموضع المشبوه كله، فيبحث عن عمل آخر لاشبهة فيه، وهكذا الأمر بالنسبة للرجل والمرأة، فكم من رجل امتنع عن دخول بيت بسبب شبهة تراوده، وكم من امرأة تركت عملها في دائرة بسبب شبهة تتحاشاها. فالأعمال كما لاتكون إلا على أساس «النيات» فإن أصابك مرض فأنت تتخيَّل ذهابك إلى طبيب، وتتخيَّل أن مرضك له دواء لأنك تؤمن أنّ ما من داء، إلا وله دواء، ودون هذا التخيّل الذي يوصلك إلى قناعة الذهاب إلى الطبيب، فإنك لن تذهب إليه. علاقتك الكلية هي مع نفسك، لامع جسدك، لأن الجسد يمضي إلى حيث تدفعه النفس، ومن هنا فإن النفس هي تلك التي تتمتع بما أبيح لها، وهي التي تتألم بما نهيت عنه، فإن خرجت النفس من الجسد ما تألم الجسد حتى لو قطع منه عضو، وإن خرجت النفس لن يتمتع الجسد حتى لو وُضع في جنة من جنان الأرض. فإن أردتَ التخلص من خطيئته دفعك إليها سلوك شاذ، لن يكون لك ذلك ما دمتَ لاتقلع عنها في نفسك، عليك أن ترفضها جملة وتفصيلاً في نفسك، ولاتتمثلها ولاتتخيّل نفسك بها، عند ذلك فإن فعل الخطيئة لايقع.

تبقى العلاقة بين المعرفة وبين تطوير السلوك الإنساني والارتقاء بهذا السلوك علاقة مترسخة، فكلما عرف الإنسان، كلما ارتقى في سلم سلوكه الإنساني.

علاقة التوتر بين المثقف العربي والسلطة

د. محمد الجبر *

في الحقيقة أنه إذا كانت السلطة في المفهوم التقليدي تتمثل في مجموعة من المؤسسات والأجهزة التي تضمن خضوع المواطنين في إطار هذه الدولة أو تلك فإن مفهوم السلطة في الفترة الراهنة أصبح يحتل مكانة مميزة وحيّزاً أوسع بكثير من ذاك المفهوم التقليدي أي أن السلطة لم تعد محصورة في تلك المؤسسات بل هي امتدت على ساحات واسعة من الأمكنة والأزمنة التي يوجد فيها الإنسان فهي حاضرة في كل مكان، حيث إنها تنتج ذاتها في كل لحظة من حياتنا وتتمثل في كل نقطة وعلاقة، فتواجد السلطة في كل مكان ليس لأنها تشمل كل شيء، بل لأنها تأتي في كل مكان،

(*) محمد الجبر: باحث من سورية. أستاذ الفلسفة بجامعة دمشق.
- العمل الفني :الفنان علي مقوص.

فالسلطة كما يراها فوكو مثلاً «لا تمارس انطلاقاً من نقاط لا تحصى وهي في لعبة علاقات غير متكافئة ومتحركة. كما أن العلاقات السلطوية ليست في موقع خارجي بالنسبة للأحكام السياسية الانساق الاقتصادية، للصلات المعرفية والجنسية، للتأثيرات الدينية، بل هي محاذية لها. إنها النتائج المباشرة للتقسيمات والتفاوتات والاختلاطات والصراعات التي تحصل هنا وهناك، وهي بالتبادل، الشروط الداخلية لهذه التأثيرات»[1].

إذاً إن السلطة تقوم في كل شيء من حياتنا، وهي قائمة في كل خطاب تقوم به حتى لو كان يصدر هذا من موقع طارح مجال السلطة الحاكمة فهي بنفسه في تاريخ الإنسان، وإذا ما قام الإنسان وعلى حد قول رولان بارت «بثورة من أجل القضاء عليها سرعان ما تنبثق لتنمو في الحالة الجديدة للأشياء»[2]. فكل سلطة تنتج من داخلها نقاط مقاومتها التي تلعب دور الخصم أو الهدف، الركيزة أو السند ونقاط المقاومة هذه موجودة في كل مكان من الشبكات السلطوية والمقاومة لا تأخذ بالضرورة طابع الثورة، بل إنها ترتدي أشكالاً ومضامين مختلفة، وتظهر في حالات وإمكانيات متنوعة. إنها الوجه الآخر في العلاقات السلطوية التي يتعذر إلغاؤها أو تحجيمها مهما اشتدت الضغوط أو الإكراه أو القمع. فنقاط المقاومة منتشرة بكثافة في كل مكان يتواجد فيه حاكم ومحكوم، رئيس ومرؤوس وإنها تدخل في النسيج الاجتماعي العام تحدث الانقسام والتفتت، تعمل على خلق التكتلات والمجموعات والجمعيات والأحزاب، تسهم في شق الأفراد ثم تعيد تجميعهم، «ترسم في أجسادهم وأرواحهم (على حد قول فوكو) بصمات لا تزول» بكلمة أن كل سلطة لها قواعدها ومناهجها، تحكم من أجل امتيازاتها. هذا في جانب منه قد يكون طبيعياً إلا أن الشيء غير الطبيعي، كما يقول الفيلسوف الفرنسي ألان «هو الرغبة تكون بطبيعتها قمعية إذا أبعدت عن فلسفتها الاسترشاد بالرؤية العقلانية المتنورة التي تتبع قيمتها من الحرية والإنسانية والفردية والديمقراطية»[3].

ففي داخل كل سلطة هناك ضدان يتصارعان وإن بنسب متفاوتة عند هذه السلطة أو تلك، الديموقراطي الجماعي والديكتاتوري الفردي. والدكتاتوري وكما يعتبرها البعض من المفكرين ومنهم ديفرجيه «ليست إلا مرضاً من أمراض السلطة وليست ظاهرة طبيعية»[4].

من هنا فإن كلامنا لا يعني بالضرورة



أن كل سلطة مرادفة للقهر والهيمنة فإذا كان هذا كل معناها وجوهرها، فإن وجودها بالمطلق يمثل معنى سلبيًا وليس هذا المقصود وجودها ضروري جدًا، ذلك لأن وظيفتها الإيجابية تكمن في الدفاع عن الأسرة والمجتمع والنفس ضد نقاط الضعف الخاصة لكل واحدة منها كما أن الحالة الفطرية للإنسان ولبناء المجتمعات تفترض وجود السلطة لتولي إدارة الدول وتسيير شؤونها الحياتية بهذا المعنى فقد تكون السلطة النتاج الطبيعي لكل الحالات الهادفة إلى مكافحة الوهن الذي يفرز الفوضى والتشتت وبالتالي فإنها بكل تجلياتها ورموزها وأمكنتها، توفر للشخصية الاجتماعية والفردية تمسكها الداخلي وتساعدها على تحصين المناعة الضرورية لحماية نفسها مما هو طامع بها وهي شكل من أشكال النفوذ الضرورية المتأتية عن طريق ضبط قوانين ومعتقدات وبنيان المجتمع بشكل عام. المهم التمييز بين

السلطة المدعمة بالفكرة الديمقراطية والسلطة المدعمة بالقوة الرادعة. فالسلطة والقوة، كما يشير جاك مارتيان «أمران مختلفان: القوة هي التي بواسطتها تستطيع أن تجبر الآخرين على طاعتك. في حين أن السلطة هي ممارسة الحق التي توجه به الآخرين»[٥] إذًا إن علاقة المثقف بالسلطة محفوفًا بالمخاطر في غالب الأحيان، وخاصة إذا صدر عن تصور يرى أن المثقف ينتظم في علاقة توتر مزمنة مع السلطة لأن هذا التصور يقوم على ثنائية ضدية طرفها الأول السلطة بمفهومها التنفيذي والإجرائي، وطرفها الثاني الذي يتعرض لجملة من الإكراهات التي تهدف إلى غاية أساسية وهي: إقصاء دوره بوصفه مرجعية تسهم في تعميق وعي المجتمع بنفسه في حقبة تاريخية معينة، بيد أن هذا التصور ليس له إلا أهمية تاريخية وصفية غايتها رسم تلك العلاقة المتوترة بين قطبي الثنائية المشار إليها، أما الأهمية المعرفية التي تتجاوز الغاية التاريخية المجردة دون أن تسقطها من اعتبارها، بوصفها محددًا لعلاقة المثقف بالسلطة فإنها تكمن في تسليط الضوء على سلطة المثقف نفسه، سواء كان فردًا أو عنصرًا في نخبة ثقافية، وما إن نقول «سلطة المثقف» إلا ونقصد الممارسة الفكرية الاعتبارية والرمزية التي يقوم بها المثقف وهنا يطرح السؤال: هل للمثقف سلطة؟ ما حدودها؟ ما ركائزها؟ وباختصار هل للمثقف العربي في العصر الحديث قوة ممارسة السلطة الفكرية بمظاهره العقلية في أوساط متلقي أفكاره؟ إن معالجة هذه القضية التي تعد إحدى الإشكاليات الأساسية في واقعنا الثقافي والسياسي لا تتم في رأينا إلا من خلال معالجة وضع «النخبة الثقافية» يقول بهذا الصدد ناصيف نصار ما يلي: «أن السلطة المعرفية تهتم بالعقل كسلطة – أو كعلاقة أمرية أصلية «نتبين ما تنطوي عليه وتبرر القول بالعقل كسلطة.. فهي تفرض طبعًا تصورًا معينًا للعقل كقدرة معرفية وكفعل متحيز من أفعال الفكر»[٦].

– من المفيد القول إن دلالة «النخبة» في العربية تحيل على «خيار القوم» وقد يثير هذا الوصف الآن كثيرًا من الخلاف، لأنه ينطوي في جانب منه على حكم أخلاقي ومن المرجح أن تلك الدلالة اشتقت من واقع حال كان قائمًا، وهو الذي جهّز المفردة بالمقاصد التي تنطوي عليها، ومع أن الوصف جاء مجردًا دون إشارة إلى طبيعة الممارسة التي كان يتعهدها أولئك الذين يصطلح عليهم بـ «خيار القوم» فإن الاحتمال المنطقي يرجح أنهم الذين كانوا يتوفرون على قدرات عقلية وفكرية رجحت

أمرهم ومنحتهم ميزة وتفوقاً في الوسط الاجتماعي الذي يعيشون فيه ومن المرجح فضلاً عن ذلك أن الدلالة المبهمة للمفردة تتصل بعصر كانت المعارف فيه ما زالت منتظمة كتلة واحدة كانت معارف دينية أو أدبية أو عقلية وإجمالاً فما يمكن أن نخلص إليه ونحن قيلاً على دلالة النخبة في الثقافة العربية القديمة هو وجود مجموعة مبرزة لها سلطة مباشرة أو غير مباشرة على الآخرين. ومن المؤكد أن يندرج في هذه المجموعة: المحدثون والفقهاء والأدباء والفلاسفة والمفسرون والولاة والأمراء والقادة والوزراء وتورد لنا المصادر القديمة ضروباً من الجدل اللغوي والكلامي والفقهي والفلسفي بين هؤلاء وبحضور الولاة أو الخلفاء أحياناً بمعنى أنهم كانوا أشبه بـ«المرجعيات» المنظمة للممارسة السياسية آنذاك.

- إذا نظرنا إلى عناصر تلك «النخبة» نجد أنها تتكون من فئات لها حضور فاعل في الواقع وتلك الفئات هي الأصل التي تطورت عنه النخب فيما بعد فمنهم من يمثل النخبة السياسية (الخلفاء والأمراء والولاة والقادة) ومنهم من يمثل النخبة الدينية (المحدثون والفقهاء والمفسرون واللاهوتيون) ومنهم من يمثل النخبة الثقافية بالمعنى المباشر (الأدباء والفلاسفة)

ومن الواضح أن تلك النخبة كانت لها سلطاتها وكان بعضها يمارس دوراً له أهمية استثنائية في هذا العصر أو ذاك، ذلك أن الأدوار التي يقومون بها كانت تتضافر من أجل تثبيت رؤية معينة لها أثر في حياة المجتمع ولعل دور هذه النخب طوال القرون الأربعة الأولى في الحضارة العربية الإسلامية كان من الأهمية بحيث إنه أفضى إلى إنتاج ثقافة لها أهمية استثنائية في القرون الوسطى ولم تكن الأمم الأخرى بمنأى عن هذا الأمر فدور الكهنة في الحضارات القديمة معروف ودور النخبة الفكرية في الحضارة الإغريقية لا غبار عليه وكل هذا يمكننا من القول إنه من الطبيعي أن تتركب البنية الثقافية للمجتمعات من مجموعة من النخب الفاعلة كالنخبة السياسية والنخبة الدينية والنخبة الثقافية الفكرية إلى جوار عامة الناس الذين لم ينخرطوا في وظائف قيادية كائناً ما كانت صفاتها فوجود النخب إذن ضرورة تفرضها طبيعة الحياة وتحولاتها والحاجة إلى التطور والتقدم ذلك أن النخبة بفعل بنيتها الفكرية ووظيفتها هي القادرة أكثر من غيرها على استشعار الحاجة وتحديد السبل المناسبة لإشباعها سواء كانت حاجة مادية أو معنوية وكل هذا أيضاً يؤكد أن التوازن

الاجتماعي يكون متينًا ومكفولاً إذا مارست النخب أدوارها وأدت وظائفها على نحو سليم دون استئثار بدور نخبة على حساب أخرى ذلك أن دور النخب يتعطل إن هي انعزلت عن الوسط الذي تمارس وظيفتها فيه وإذا هي تناحرت فيما بينها وتصور كل منها أنه يملك الحقيقة المطلقة واليقين النهائي أي إذا حاولت كل نخبة أن تقصي النخب الأخرى وتحتكر لنفسها ممارسة وظيفة معينة فقط.

هذا هو باختصار شديد الإطار النظري الذي نتصور أنه ينبغي أن تترتب بموجبه علاقة النخب بعضها ببعض حفاظاً على التوازن الاجتماعي الذي هو غاية كل مجتمع فهل توفرت إمكانية قيام حوار فعال بين النخب المؤثرة في واقعنا العربي الحديث ومن ثم هل كان للنخبة الثقافية دور تنتدب نفسها للقيام به وبعبارة أخرى هل كان للمثقف العربي سلطة /رمزية - ثقافية/ يمارسها في محيطه قبل أن ندير الحديث حول هذا الأمر مباشرة ينبغي علينا التريث قليلاً إزاء ما يمكن الاصطلاح عليه بـ النخبة الثقافية منذ عصر النهضة إلى الآن. يصعب الجزم فيما إذا كان ما يصطلح عليه الآن عصر النهضة العربية تجوزًا قد ظهر بتأثير مجموعة من المثقفين العرب ظهروا في القرن التاسع عشر أم أن هؤلاء المثقفين قد ظهروا ومارسوا أنشطتهم الفكرية مع بداية عصر جديد كانت أسباب ظهوره متصلة بعوامل أخرى ومهما يكن الأمر فمن المعروف أن مجموعة من المثقفين العرب الطليعيين الذين ظهروا في القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين شكلوا على ما بينهم من تباعد وعدم اتصال ما يمكن الاصطلاح عليه بـ النخبة الثقافية التي كان من أهدافها تحديث البنى الاجتماعية والفكرية والاقتصادية والدينية والسياسية في المجتمع العربي وأفلح هؤلاء بوصفهم كتلة لها أهداف متصلة بالتحديث والتجديد في إيقاد شرارة السؤال الصعب حول إمكانية التقدم والتطور في شتى الميادين وتمخض عن ذلك السؤال سؤال جوهري متصل بـ موضوع الهوية أي بالفلسفة التي توجه أمر ذلك التحديث ومنذ ذلك الحين تزامنت في ثقافتنا رؤيتان أولاهما تقول بضرورة اندلاع إلى الأمام واستثمار المعطيات العلمية والفكرية في الحضارة الغربية الحديثة وثانيهما تقول باستلهام التراث القديم وتطويره بما يمكنه من مواظبة حاجات العصر وتلبية متطلبات الحياة الجديدة ومن الواضح أن أيًا من الرؤيتين لم تفلح في تحويل ما تقول به إلى معطى عملي له نتائج نفعية مباشرة ذلك أنهما انخرطتا في

سجال جعلها في نهاية المطاف تعيشان على إذكاء ذلك السجال بين حين وآخر أكثر مما تعيشان على إنجازاتهما وبدل أن تتضافر جهودهما معًا لبلورة فكرة أكثر كفاءة وعملية توفر إمكانية أكبر لنهضة شاملة ومتوازنة شغلتا على العكس من ذلك في ضروب متنوعة من التناحر والاقتتال واضطراب الأمر وتقدمت النخب بـ مشروعها وكل منها يدعي احتكار الحقيقة وما نحن نشهد في واقعنا العربي أشكالاً من السجال الدموي بين النخب السياسية و النخب الدينية والنخب الثقافية بل بين عناصر كل نخبة فالتناقض بين النخب حل محل الانسجام والتوافق وسال بينهما دم عزيز كان هدرًا ولم يقتصر الأمر على ذلك فالنخب ذاتها نخرت من الداخل وتفاقمت خلافاتها ذلك أنها لم تؤمن بشروط الاختلاف في الرأي والمنظور الفكري ولم تتمكن من ترتيب خياراتها على اختلافها في إطار يكفل لها أن تعبر عن نفسها بحرية وأن تؤدي وظيفة فاعلة في الوسط الاجتماعي ومع أن كفة الميزان قد ترجح هذه النخبة أو تلك في هذا البلد العربي أو ذاك فلا خلاف أن النخبة الثقافية مهددة بالانقراض والتلاشي والانحلال. فصدت تلك النخبة المستقلة المستنيرة التي لها وظيفة فكرية - عقلية- أخلاقية- تحديثية- والتي تشكل مرجعية أساسية للأفكار السائدة في المجتمع والتي تمارس دورًا طليعيًا في ضبط القيم والممارسات الاجتماعية وتسعى لتطويرها وتجديدها داخل أطر عقلانية وعملية متماسكة وكفوءة في إطار نقدي وتؤمن بالاختلاف وتقر بالمغايرة وتعدد المنظورات والاختيارات وتتفاعل مع الوقائع الجديدة استنادًا إلى رؤية متنوعة تقوم على النقد والتواصل والتفاعل.

ليس الاصطراع وحده ما يتهدد النخبة الثقافية إنما علاقتها بالنخب الأخرى وواقع الحال أن النخب فشلت في إقامة حوار مناسب بينها وهذا الفشل ألحق ضررًا كبيرًا بالنخب جميعًا من ناحية وبالنخب والمجتمعين من ناحية ثانية»[٧].

إن الحاجة لحوار النخب الفاعلة في المجتمع أمر ضروري فهو الوسيلة التي تجعل النخب أكثر إدراكًا لوظائفها فبدل أن يغلب الظن لدى نخبة ما أنها وحدها القادرة على أداء دورها في المجتمع يصار إلى نوع من الإحساس التام بالحاجة إلى أدوار تعمل معًا دونما تقاطع وصولاً إلى هدف عام ومحدد وحوار النخب يخفف بدرجة كبيرة من أخطار التعصب والغلواء التي تستوطن نخبة ما في ظرف ما وغياب

الحوار بين النخب هو الذي أفضى إلى سوء الأحوال في البلاد العربية إلى درجة تعلن فيها الأحكام العرفية في بلد ونظام الطوارئ في آخر والاقتتال الداخلي في ثالث ناهيك عن غياب المؤسسات التي تكفل حرية المواطن وحياته في كثير من البلاد، ومن النتائج الخطيرة التي أفضى إليها غياب الحوار بين النخب، ذوبان النخبة الثقافية في النخب الأخرى، فكثير من رموز النخبة الثقافية انكفأ وانطوى وانحلّ أو اندرج في نخب أخرى: سياسية أو دينية، وذلك في نوع من التحول وراء أهداف لا تخفى، وإذا نظرنا إلى هذه النتائج سنرى فداحة الخطر الذي لا يتهدد ثقافتنا فقط، وإنما يتهدد مجتمعنا وحضارتنا وتاريخنا.

إن الفشل في تأسيس رؤية مشتركة توحد عمل النخبة الثقافية، والإخفاق في الوصول إلى نوع من الحوار الحقيقي مع النخب الأخرى، قاد إلى ضمور أثر النخبة الثقافية العربية، وأضعف دورها إلى أبعد حد في المجتمع، وقد تزامن هذا مع مجموعة من التحديات الثقافية الخارجية، ففي غياب نخبة واعية وفاعلة يسهل لثقافة «الآخر» أن تؤسس وجودها في نظام التفكير، حاملة رؤى لا صلة لها بجملة المتغيرات في الثقافة العربية وذلك يقود لا محالة إلى شيوع «ثقافات» متعصبة وضيقة ذات طابع عرقي مغلق أو ديني – طائفي، الأمر الذي يؤدي إلى اضطراب في النسيج الداخلي لمنظور الإنسان إلى نفسه وحضارته وواقعه، فيعيش اغتراباً متواصلاً لأن المواجهات الفكرية الضرورية لا وجود لها، فيصار الاعتماد على مرجعيات خارجية.

هذا هو في تصورنا واقع النخبة الثقافية العربية الآن، وهو واقع يكشف لنا أن دورها الثقافي قد غلب على أمره، لجملة أسباب مع النخب الأخرى، ومن الطبيعي أن ينحسر دورها و «تنفلت» نخب أخرى في ممارساتها دونما رقيب اعتباري تستمد منه شرعية انفرادها في ممارسات أثارت المضامين اللاشعورية المطمورة، والإعلاء من شأن مجموعة من التشنجات الفردية عرقية كانت أو دينية، ترتب عليها عنف متواصل في كثير من المناطق، سواء اتخذ جانباً فردياً أو جماعياً.

إذا كان هذا هو حال النخبة الثقافية التي تعد المحضن الذي يحتضن المثقف العربي فهل لنا أن نتصور أنه بمقدوره أن

يمارس سلطة مؤثرة في المجتمع؟

إن تاريخ الثقافة العربية الحديثة قد شهد مثقفين كان لهم دور في إشاعة نوع من السلطة الفكرية في المجتمع، إلا أن الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا لا تؤيد القول إنهم أفلحوا في تثبيت ركائز لسلطة لها اعتبارها في الأوساط الاجتماعية ذلك أن أدوارهم ترتبت في ظروف معينة، ولم تمكن المثقف العربي يومًا من جعل الثقافة سلطة مرجعية تسهم في التوجه السياسي ورجل الدين، وإنما العكس هو الصحيح بمعنى أن فلسفة الحكم والاجتهاد الديني لم تستمد تصوراتها من أصول ثقافية حديثة لها قوة أن تكون مرجعًا للنخب السياسية والدينية، ومع أنه ليس من اللازم أن يندرج المثقف في سياق ممارسة السلطة مباشرة مهما كان نوعها، فذلك يؤثر في نزوعه الفكري الحر لأن موقعه الاعتباري بحد ذاته، بوصفه ضابطًا لمنظومة القيم الاجتماعية الكبرى، وناقدًا لها في الوقت نفسه، يمنح خطابه قوة لها سلطتها بين السلطات الأخرى، ومن الواضح أن سلطة ينطبق عليها هذا الوصف حصرًا لم تعرفها الثقافة العربية الحديثة.

كان المثقف ومازال موضوعًا للسلطة، ولم يصبح مصدرًا لها، وتعليل ذلك كما أسلفنا اختلال التوازن في المفاهيم والتصورات، والأكثر من ذلك الاختلال في معنى «السلطة» التي أكرهت دلالتها، لتكون قرينة بالعنف والقوة، ولم تترتب في سياق حضاري تكون فيه ممارسة واعية ضمن استراتيجية تجعل من «الإنسان» موضوعًا للسلطة ومصدرًا لها في الوقت نفسه. إن الأمر يتعلق بالحرية.

المراجع

١ - فوكو ميشال: إرادة المعرفة - ترجمة مطاع صفدي - مركز الإنماء القومي - بيروت ١٩٩٠ ص١٠١.

٢ - نقلاً عن سهيل فرح: المفكر العربي وتسلطه - الفكر العربي المعاصر - عدد ١٢٧ - بيروت ٢٠٠٣ ص ٦٣.

٣ - انظر المرجع السابق ص٦٤.

٤ - ديفرجه: الدكتاتورية - ترجمة دار عويدات - بيروت-١٩٨٩-ص٣٦.

٥ - جاك مارتيان: الفرد والدولة - ترجمة عبدالله الأمين- مكتبة الحياة- بيروت ١٩٦٢ ص١٤٦.

٦- ناصيف نصار : منطق السلطة- دار أمواج - بيروت - ١٩٩٥-ص٢٦١.

٧ - عبدالله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة- المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء- ١٩٩٩- ص ٢٣٢.

فنّ (العتابا) في بلاد الشام والعراق (سورية نموذجاً)

سلوم درغام سلوم *

أصوله - أغراضه - أعلامه - أنواعه

- يعدّ فن «العتابا» من فنون الأدب الشعبي وكانت له صلة وثيقة بريفنا وربوعنا العربية، وقد عبر عن عاداتها وتقاليدها الأصيلة، وكما أن له طابعاً من الروعة والجمال في الأسلوب وقوة العاطفة، وما ذلك إلا لأنه يعبر عن الشعور الصادق لأهل البيئة التي يعيش فيها الشاعر.

- وفن العتابا من أعرق وأهم الفنون الغنائية الشعبية في بلاد الشام والعراق وخاصة في الريف، ويعتمد هذا الفن ضرباً من ضروب البلاغة وهو «البديع» وقد اعتمد فرعاً من فروع البديع أساساً له، وهو «الجناس» والجناس هو ركيزة فن العتابا من حيث الشكل، والجناس هو مجيء كلمتين متشابهتين في اللفظ ومختلفتين في المعنى كقول أحد الشعراء:

(*) سلوم درغام سلوم: باحث من سورية.

- العمل الفني: الفنان عبد الرحمن مهنا.

عضنا الدهر بنابه

ليت ما حل بنا... به

أو قول أحدهم

فلم تضع الأعادي قدر شاني

ولا قالوا فلان قد رشاني

وقد تحدث العلامة عبد القاهر الجرجاني عن الجناس فقال «ورأيت الآخر وقد أعاد عليك اللفظ، كأنه يخدعك عن الفائدة، وقد أعطاها»

(الجرجاني، ٤٠٢: ١٩٨١)

- وعرّف الجناس كاتب معاصر وهو محمد علي سلطاني بقوله: «هو تشابه اللفظتين في الشكل الخارجي، واختلاف اللفظتين في المعنى إنما يأتي الشاعر **باللفظتين هكذا ليثير السامع مرتين:** أولاهما حين يوهمه للوهلة الأولى أنّ المعنى فيهما واحد، والثانية: حين تتنبه قدرات السامع لمعرفة المعنى المراد من الكلمة الثانية» **(سلطاني: ٤١: ١٩٨٠)**

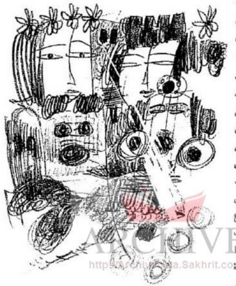
أما في فن العتابا يدهشك الشاعر ثلاث مرّات بدلاً من مرتين في الشعر الفصيح ويرد بيت العتابا على البحر الوافر، ويتألف من أربعة أشطر، الثلاثة الأولى تحكمها لفظة واحدة فيها جناس في ثلاثة ألفاظ، أي من ثلاث كلمات لها نفس البناء الحرفي مع اختلاف معانيها، ويبقى الشطر الأخير حراً، وينتهي بألف أو باء، كما في بلاد الشام ككلمة «عتاب - تراب..» إلخ.

أو ينتهي البيت بالألف المقصورة أو الممدودة مثل كلمة (دجى - علا..إلخ) بينما العتابا الأبوذية في العراق ينتهي البيت فيها بياء مشددة مثل (أذية - علية - خطية..)

- وقد كان فن العتابا (من إبداع البيئة الزراعية، لا البيئة الرعوية، على الرغم من انتشاره في بعض القبائل العربية، مثل **اهتمام قبيلة الجبور بهذا الفن.** وهي عشيرة، كانت تقطن شمال سورية والعراق، وربما يرجع اهتمامها بالعتابا، لأنها تخلت عن الارتحال من جهة، **واحتكّت بما يحيط فيها حيث كانت الأبوذية). (الناعم، ٤: ١٩٩٩)**

- وبيت العتابا يؤلف بحد ذاته وحدة أدبية متكاملة منتهية من حيث الحدث، وبيت العتابا يرسم صورة كاملة أو قصة أو خبراً، أو فكرة فلسفية، وكل هذا مقيّد ضمن مساحة محدودة، هي أربعة أشطر شعرية محكومة بجناس بديعي في نهاية الأشطر الثلاثة الأولى ويأتي الشطر الرابع والقفلة الأخيرة منتهية بياء أو ألف.

- وفن العتابا ارتبط بالصبغة الحزينة غالباً، من حيث الأداء أو اللحن أو الكلمات، أو الأفكار، وكأن العتابا صدى للواقع العربي الحزين، منذ عصر الانحدار مروراً



بالعهد العثماني وما رافقه من ظلم وجوع وحرمان وهذا يستدعي الحزن ومعاتبة الزمن ولوم الدهر.

- وهذا الفن كانت ترافقه آلة «الربابة» ويعتمد الارتجال والصدق ويعبر عن حالات الحزن غالباً وأحياناً الفرح في المناسبات، وقد طرق كل أغراض الشعر الفصيح، واعتمد التناقل الشفهي عبر الزمن، كبقية فروع الشعر الشعبي، ولكن هناك بعض الكتب قام أصحابها بتوثيق العتابا في منطقة الفرات في الربع الأخير من القرن الماضي أمثال:

عبد القادر عيّاش، عبد الكريم بعاج، أحمد شوحان صاحب كتاب «ديوان العتابا»، وهناك أيضاً إبراهيم العكيلي وإسماعيل العجيلي وعباس طبال، وقام الباحث عبد محمد بركو حديثاً وطبع كتاباً بعنوان: «أغاني العتابا والنايل والسويحلي» جمع فيه ألفاً وخمسمئة أغنية من تلك الفنون التي تُغنّى في منطقة الفرات وهو كتاب صدر في دمشق عام ٢٠٠٢.

- أما في المنطقة الوسطى في سورية، فثمة كتابان في العتابا، الأول للشاعر سليمان داؤد من سلمية، والثاني للشاعر جميل جنيد من الغاب في ريف حماة..

ولو رجعنا إلى الأوائل في هذا الفن، نجد من المشهورين فيه الشاعر عبد الله الفاضل الذي لمع نجمه في البيئة الرعوية، وهو من قبيلة الحسنة، لمع نجمه في القرن الثامن عشر، وهو أحد رؤساء عشيرة الحسنة التي سكنت بادية تدمر ثم هاجرت

إلى سهول حمص وحماة، بعد أن أصيب أميرها عبد الله بداء الجدري، ومن أبياته المشهورة:

هلي ما لبسوا خادم سملهم

وبقلوب العدا بايت سم لهم

الناس النجم وأهلي سما لهم

كواكب سهرّن ليل الدجى

– وربّ سائل من أين العتابا لعبد الله الفاضل وهو أمير بدوي، وهو واحد من شيوخ العشائر في ذلك الزمن؟ والقبائل البدوية لا تهتم بهذا الغناء، فيجيب عن ذلك الشاعر الباحث عبد الكريم الناعم بقوله: (أغلب الظن أن عبد الله الفاضل في تجواله قد دخل أكثر من مرة إلى العراق وفي العراق ما يزال حتى اليوم القبائل البدويّة تهتّم بالعتابا وتهتم بالموّال ويسمونه الزهيري، وهناك قبائل بدويّة بتكاملها تؤلف الموال الذي لا يُغنّى في بلاد الشام، والزهيري يعبرون عنه أنّه زهرة الكلام، والمنطق يقودنا إلى القول: إنّ عبد الله الفاضل قد أخذ العتابا من العراق وحملها إلى الساحة البدويّة التي كان يعيش فيها على أنه كان منزل أهله في شرقي حمص، ويتردّد في أبياته ذكر حمص وحماة وهما منطقتا تجوال قبيلته) **(الناعم، ٢٠٠٤)** ومن العتابا الفراتية قول أحد شعراء العتابا:

نقط طير الحمام وكلت بليان (مبتلي)

شوارب سود جوى اللحد بليان (اهتران)

يحفار اللحد ويدك بليان (أصابهن البلاء)

يا زي تهيل ع الغالي تراب

– ويشير الباحث عبد الكريم بعاج وهو من مدينة الرقة إلى تعريف العتابا وأنواعها في منطقة الفرات (العتابا لون من ألوان الغناء، وهو قديم جداً، يُغنى في الدواوين، وعلى آلة الربابة فقط، وهو على نوعين: الفراقي والهواوي) **(بعاج، ٢٠٠٤)**

– كما يشير أيضاً الباحث محمود الذخيرة وهو من منطقة الفرات بقوله: **(العتابا** أحد الألوان **الشعبيّة في الغناء** الرقيق، جاءت التسمية من العتاب، وقيل إنها كانت تقال على عتاب البيوت، ومنهم من قال: إنها من أسطورة: إن صديقين أحدهم قتل الآخر فأخذ الآخر يعاتبه بهذا اللون بمعنى يأتيه بالحزن) **(الذخيرة، ٢٠٠٤)**

– وللباحث عبد الله برغل وهو من مدينة إدلب رأي في فن العتابا، يقول: (هي فن شعبي، مالئ الدنيا وشاغل الناس، لقد غنّت الأمهات لأطفالهن في المهد بصوت حنون وهادئ، والعتابا تغنّى في مجال الندب في الجزيرة الفراتية، بينما في إدلب وحماه وحمص ترافق كل المناسبات المفرحة والمحزنة من أبيات الغزل قول أحدهم:

- حاش الورد ما ترك ولا شمال

وعجيب الولف عن دربي وليش مال

- بيميني ودَع الغالي والشمال

ويمشي الدمع فراق الحباب

- (برغل، ٢٠٠٤)

- والعتابا تُغنى بألحان مختلفة حسب المناطق فكل منطقة تغني العتابا بلحن، ففي البادية تأخذ المد الطويل، وكم كانت ألحان هذا الفن وكلماته مؤثرة وهي تعبّر عن الشوق والغربة: قال أحدهم يرصد موقفاً في الغزل حيث قال:

- إذا مرضت وأتيت عينتيني

لقدّملك يا حلوه عينتيني

- عين عنقود زيني وعين تيني

لحتّى تأكلي تين وعنب

- وتحدّث الباحث عبد الكريم الناعم عن فن العتابا في المنطقة الوسطى في سورية حيث قال: (العتابا في المنطقة الوسطى تؤدّى بعدة ألحان وفقاً للبيئة وهي فن من أقدم الفنون الشعبية، وهي في المناطق الزراعية والفلاحة رأس هذه الفنون، ويرى الدارسون أنّها والموّال السبعاوي قد خرجا من رحم واحد، لاعتماد كلا الفنين على الجناس، والتسمية بيت العتابا لأنّ بيت العتابا فيه أربعة أركان مثل بيت السكن، وفي نهاية كل شطر كلمة هي واحدة من الجناس من حيث اللفظ، ولكنها تختلف من حيث المعنى، واختلافها واجب، وخاصة في المنطقة الوسطى. في جنوب سورية في مناطق حوران، وفي شمال سورية في الجزيرة وفي حلب وما يليها شمالاً قد يترخصون في هذه المسألة، ولا يرونها واجبة. أمّا في المنطقة الوسطى في حمص وحماه وأريافها، وامتدادًا غرباً حتى الساحل وباتجاه لبنان، فإن وحدة الجناس أساسيّة وهذا نموذج لوحدة الجناس:

- هلّي شدّوا خيول الصفن من عود

دعوني أرتجي الظعون من عود

- لو أنّه عود يشبع ماء من عود

ارتوى الزغلول من ماء السراب

- وفي المنطقة الوسطى اهتموا في العتابا اهتماماً كبيراً، حتى كان هناك من يرتجل العتابا ارتجالاً، وتعقد فيها مباريات كتلك المباريات في الزجل على بعض الفضائيات.

- وأنواع العتابا في هذه المنطقة:

١- العتابا الشرقية: تمتد من تدمر حتى ما هو شرقي حمص بقليل، وبعضهم يسميها القروانية وربّما لأنّ موقع القريتين كان مركزاً لأداء هذا النوع من حيث الغناء، والعتابا الشرقية تتميّز أنّها تعتمد على المفردة البدويّة لمجاورة هذه المناطق لأهل البادية، وأداء اللحن فيها يمتدّ منساباً كما تمتد السهول، ويبدأ البيت بكلمة آخ ممدودة أو آه.

٢- العتابا الغربية: تُغنى بدءاً من وعر حمص باتجاه الغرب، حتى نصل البحر، وهذه العتابا تشترك تماماً في أدائها مع العتابا التي تُغنّى في لبنان، واللحن هنا يبدو صلباً كصلابة الجبال، يرتفع عالياً، وكأنّه يرسم لك صور القمم والوديان، حتى أداء اللحن يحمل الطبيعة منسكبة فيه) **(الناعم، ٢٠٠٤)**

- (وهناك من شعراء العتابا من جمع بين موهبة الصوت العذب وتجربة النظم المتفجرة للشعر الغنائي بمختلف ألوانه التي أثمرت آلاف الأغاني التي كان يرتجل بها وتنتظر جمعها في ديوان، كصالح رمضان أحد شعراء العتابا في المنطقة الوسطى في سورية الذي يقول عن علاقته مع العتابا: علاقتي مع العتابا علاقة حميمة، فهي جزء من أعماقي وأحاسيسي، ومشاعري، وكل قطرة من دمي، وكل هاجس من هواجسي، وكل نبضة من عروقي مكوّنة من عتابا، عندما أرتجل العتابا أرى الصور واضحة أمامي، وعندما أنكبّ على الورقة أجد الآفاق ضيقة أمامي، وتتّسع الآفاق أكثر عندما أكون أمام الجمهور، والعتابا تأتي إليّ مع البسمة أحياناً، ومع الدمعة أحياناً أخرى، وتوقظني من سبات النوم العميق. والعتابا هي منارة قاموس حضارتنا وتراثنا الشعبي وخاصة المسبوكة كسبائك الذهب من حيث الصور الجميلة واضحة الرؤية، من أبياته:

بريد الشوق وصّل لي سلامات
قلت: القلب ع المنأى سلا.. مات
ما عدها العمر يحرز سلامات
شمس العمر مالت على الغياب)
(الأحمد، ٥: ١٩٩٨)

- ويصعب أن تعدّد كل شعراء العتابا لكثرتهم، والمشهور منهم هو من جمع بين الصوت العذب والكلمة المدهشة.

- ومن الساحل يتحدّث الأستاذ حسن اسماعيل قائلاً:

(العتابا والميجنا فنّان متلازمان مع بعضهم بعضاً في أي حفل فرح. يبدأ الشاعر أو المغني بسنّ صوته ببيت من الميجنا ثم ببيتين من العتابا، ثم يبدأ بالغناء والمشد، ومن شروط بيت العتابا أن يحمل في ثناياه قصة قصيرة أو حكمة، وفي الساحل نغني هذين البيتين:

- كانت صغيرة وكنت وحدي كلّما
يا ليت فيَ بالمودة كلما
- ما نسى هواكم طال عمري كلما
نسّم هوا الغربي وخشّ ديارنا

❖ ❖ ❖

- تعال يا ديب اسمع ولا ويلي
معهم ما نفع نوحي ولا ويلي
- حزن حاني لظهري ولآوى لي
من ضلوعي صنعوا قواس الرباب
(اسماعيل، ٢٠٠٤)

❖ ❖ ❖

ولو عدنا إلى مصدر وأصل التسمية «عتابا» نجد أن المادة «عتب» في المعجم تدل على اللوم والعتابا، عاتبه: واصفه الموجدة / العتاب: الموجدة.

– أمّا البعد الشعبي لهذه التسمية، وماجاء في الذهنية الشعبية فتذكر قصة طريفة يقدمها الباحث نسيب الاختيار في كتابه:

«الفلكور عند العرب» يقول الكاتب: (نشأ هذا اللون من الغناء الشعبي في أحضان حكاية، وحكاية تحدث مثيلاتها كل يوم في أي مجتمع، نظير المجتمع الذي نسب إليه، فقبل عدة قرون كان يقيم في إحدى القرى فلاح، يكسب قوته بعرق جبينه، كان يحرث الأرض ويزرعها، ولكنه ما كان يملك منها شيئاً، وبالرغم من شظف العيش وبالرغم من المأساة، كان يملك شيئاً واحداً، يجد فيه كلما أوى إلى البيت عزاءه الوحيد في هذه الحياة، وكان هذا الشيء «عتابا» زوجته الفتية الجميلة، ويبدو أن القدر الذي كان يلاحق أمثاله من المعذبين في الأرض، الذين يحنون رؤوسهم للأذى دون أن يثوروا عليه، هذا القدر أبى إلا أن ينتزع منه «عتابا» فقد لاقت الزوجة الجميلة الفتية هوى من مالك القرية فانتزعها منه، فغادرت كوخها إلى قصر الملاك الكبير، ولما عاد الزوج لم يجد في البيت «عتابا» لم يجد ذلك السراج الذي يضيء حياته، ولا اليد التي تمسح أتعابه، سأل الجوار، فأخبروه، لقد ذهبت إلى قصر مالك القرية، ودار الزوج في الكوخ المقفر يطالعه بنظرة محتضر، يحاول أن يجمع في نظرة واحدة كل الأيام الخوالي، فبدا له أن كل شيء قد انتهى حتى حياته، هنا، ترك مكانه وترك القرية وانتهى به المطاف إلى جبال عكّار في لبنان، وفي غمرة هذا الألم الجارف أنشد هذه الأغنية الشعبية:

- عتابا بين برمي وبين لفتي

عتابا ليش لغيري ولفتي

- أنا ما روح للقاضي ولا أفتي

عتابا بالثلاث مطلقا

وظل الزوج يردد هذا اللون من الغناء الشعبي الذي عرف فيما بعد باسم العتابا ودرج هذا اللون على ألسنة الناس، وأدخلوا عليه مقدمة عرفت باسم «الميجنا»)

(الاختيار: ١٩٧٩:٧)

– وبعضهم يرده إلى فن «الدوبيت» ذلك الفن الذي جرى على ألسنة العامة وهو المنقول عن الفارسية، ويعتمد بيتين اثنين، فيهما الجناس، يقول أحد شعراء الدوبيت:

- أهوى رشا بلحظه كلمنا

رمزاً ويسيف لحظه كلمنا

لوكان من الغرام سلمنا

ما كان له بيده سلمنا

وهناك أنواع للعتابا، وقد درج بعض الأدباء الشعبيين على تسمية العتابا حسب الجهة الواردة منها، وتوزيعها كما يلي:

(- **العتابا الشرقية**: وهي الواردة من الجزيرة الفراتية والبادية والعراق وطابعها بدوي خالص من حيث الصورة والتركيب والنطق.

- **العتابا العراقية**، وهو الواردة من العراق وتتميز بصراحة الكلام وقوة التعبير، وتضمن الشمائل القبلية العربية الأصيلة.

- **العتابا الجبورية**، وهي من العتابا الشرقية، تنتسب إلى قبيلة الجبور وتمتاز برشاقتها، وتفتقر إلى الجناس الصحيح والتام، وتعتمد الجناس الناقص.

- **العتابا العقيلية**، نسبة إلى فتاة اسمها «عقيلة»، يروي الأدب الشعبي قصتها مع شاب اسمه مخملي الياسين، وتمتاز هذه العتابا بحزنها وقافيتها المنتهية بياء مشدودة، تتلوها تاء مربوطة أو هاء ساكنة.

العتابا القبلية: وتختص هذه العتابا بريف مدينة حمص، كلماتها لينة، تراكيبها سهلة، معانيها بسيطة، أما صورها فمأخوذة من يوميات القرية..

- **العتابا الغربية**، هي الواردة من الساحل، وتبرز خاصة في الأدب الشعبي اللبناني والجبلي، ومن ميزاتها الابتعاد عن الألفاظ والصور البدوية، وتلفظ القاف فيها همزة، كما يرطب حرف الجيم، ويخفض حرف الضاد.

- **العتابا السلمونية**، وهي العتابا المتمركزة في مدينة سلمية، وفي العتابا السلمونية لمسات من الفلسفة والصوفية، والحب المثالي إضافة إلى لقاء الجيم الساحلية بالقاف البدوية والكاف اليمنية والواو الكردية، كما تشير إلى تصعيد الأغنية الشعبية إلى مستوى الأدب الرفيع الذي تغنى به الخيام وابن عربي وابن الفارض). (داؤود، ٢٠، ١٩٩٣)

- كل تلك الأنواع كان لها الأثر الكبير في الطبقات الشعبية، حيث إن فن العتابا نُطرب به، ويدخل قلوبنا حين نسمعه من فنان يصدح به، وخاصة إذا كانت الألفاظ سهلة، والصياغة مدهشة، والصور رائعة..

وكما دخل التصنيع في الشعر الفصيح في عصر الانحدار والعصر الأيوبي، وقرأنا الشعر المشجر والأبيات التي تقرأ من البداية ومن النهاية، كذلك دخل هذا التصنيع على فن العتابا، وراح شعراء هذا الفن يجعلون كل كلمة من البيت، تبدأ بحرف واحد الجيم أو الراء.. إلخ كقول أحدهم:

جاني جار جنّني جمالو

جبرني جبر جرّلو جمالو

جهودا جاهد جاهد جي ماله

جميل الجمل جاويني جواب

وراح بعضهم ينظم الأبيات الخالية من

الحروف المنقطة، ويسقط عليها الألغاز والأحاجي وغير ذلك..

وعبر فن العتابا نتج فن المساجلة والمحاورة بين شاعرين بما يشبه المناظرة وتدور مساجلات حامية الوطيس بين شعراء العتابا، وهي مساجلات تشبه النقائض في الشعر الفصيح.

- وهكذا رأينا أن فن العتابا هو إفصاح عن عوامل الحياة كلها، عبر ثقافة وسلوك الإنسان، بما يمثله من ثقافة أصيلة، ويتواصل هذا الفن مع هموم الإنسان من خلال العاطفة والوجدان، وقد أطرب هذا الفن الملايين عبر الأجيال في العالم العربي وخاصة في بلاد الشام والعراق، لقد تناقله الناس، وأنشدوه، وكان صورة صادقة لحياتهم، جسّد العادات والخصال والقيم الروحية والمادية.. وكان لوناً أصيلاً من ألوان الغناء الشعبي.

المراجع

١- أحمد، خالد (١٩٩٨) - حوار مع صالح رمضان - جريدة الخليج - الشارقة - ٤ يونيو ١٩٩٨.

٢- الاختيار، نسيب (١٩٧٩)- الفلكلور الغنائي عند العرب- وزارة الثقافة- سورية- السلسلة الفنية رقم ٧.

٣- الجرجاني، عبد القاهر (١٩٨١) دلائل الإعجاز- دار المعرفة- بيروت ط١.

٤- داود، سليمان (١٩٩٣)- النواهي والعتابا- دار المعارف- حمص ١٩٩٣.

٥- سلطاني، محمد علي (١٩٨٠)- البلاغة العربية وفنونها- مطبعة زيد ثابت- دمشق- ط١ سنة ١٩٨٠م.

٦- معجم اللغة والأعلام- مجموعة مؤلفين- بيروت- ط٢٧- ١٩٨٦م.

٧- الناعم، عبد الكريم (١٩٩٩)- تصويب في العتابا- جريدة العروبة الحمصية عدد ١٩٩٩/١٢/٥.

٨- (الذخيرة، والناعم، وبرغل، واسماعيل، وبعاج ٢٠٠٤) هؤلاء الباحثون في التراث تحدّثوا في برنامج على حلقات بعنوان (أغاني وحكايا ع البال) يرصد فنون الشعر الشعبي في كل المناطق في سورية، والبرنامج من إعداد الباحث سعدو الديب، ومازال التلفزيون العربي السوري يبثه من مطلع عام ٢٠٠٤ إلى الآن.

❖ ❖ ❖

٣٠٦

الحداثة في المثاقفة (حوارات المسرح والثقافة)

محمد عزّام *

في عام ١٩٦٦م سافر ونوس إلى باريس في إجازة دراسية. وكتب عدداً من الرسائل النقدية عن الحياة الثقافية في أوروبا، نشرها في مجلتي (الآداب)؛ و(المعرفة)، وجريدة (البعث).

وفي عام ١٩٧٣م سافر إلى فرنسا مرة ثانية لمتابعة دورة إطلاعية. وأثناء إقامته هناك سافر إلى فايمر في ألمانيا الديمقراطية، حيث أمضى شهراً تابع فيه تدريبات مسرح فايمر على مسرحيته (مغامرة رأس المملوك جابر). وفي العام التالي عاد إلى دمشق مزوّداً بثقافة مسرحية جديدة وضع عنها مقالاته عن الاتجاهات الثقافية في فرنسا، نشرها في جريدة (البلاغ) اللبنانية.

(*) محمد عزام: باحث من سورية. له مؤلفات عدة في الأدب والنقد الأدبي.

والواقع أن ونوس استفاد كثيرًا من هذه المثاقفة في رحلتيه إلى فرنسا، وظهر أثر ذلك واضحًا في مقالاته التي يعرض فيها الاتجاهات المسرحية الجديدة في أوروبا، وفي تطبيقاته التي حاول فيها أن يقدم مسرحًا عربيًا: تجريبيًا، ومحليًا وارتجاليًا، وتسجيليًا.. إلخ.

وهو يصف كيف كان مسرح (الأوديون) -مسرح فرنسا- يتلألأ بالكبرياء والأضواء وعروض مهرجان (مسرح الأمم) تتوالى على خشبته، والمتفرجون في صالته يغوصون بالمخمل الأحمر والتقاليد، حين انفجرت أصوات غاضبة، في إحدى أماسي أيار عام ١٩٦٨، واقتحم الصالة شباب يحملون غضبهم ووقاحتهم، وتوقف العرض.. بالفضيحة! تقاليد معمّرة تتساقط، ورموز كثيرة تنحلّ:(انتهى مسرح الوهم: مسرح الكذبة). واعتلى الشباب المنّصة، رموا الأقنعة والمساحيق وحائط الوهم، ثم باشروا حوارًا حول الثقافة والمسرح تحت شعار (الخيال يستلم السلطة).

وقد كان لهذا الاحتلال دلالة عميقة، ونتائج مازالت مستمرة بصورة أخرى حتى يومنا هذا: فالثقافة البرجوازية التي كانت تتستر على أزمتها المتفاقمة سنة بعد سنة، اضطرت ذلك اليوم أن تتعرّى، وتكشف تمزقاتها الغائرة، واضطر جان لوي بارو مدير المسرح إلى مسايرة الغاضبين الذين يشتمون مفاهيمه ومدرسته:(إني معكم)[1].

لكن انتفاضة أخفقت، وسارعت المؤسسات إلى استئناف نشاطها التقليدي، بعد أن استعادت السلطة زمام الأمور.

لكن الشرخ ظل، وتروّسًا كثيرة تحطّمت في الآلة الهرمة، فانطلقت تيارات تعبيرية جديدة، وأصلت مقاومة الثقافة البرجوازية، وبدأ المسرح يتغيّر، بعد أن كان جان جينيه قد أعلن قبل عامين عن (موت المسرح)، ثم كفّ عن الكتابة له.

ومن هذا المناخ الفكري الرافض، والفني التجريبي، ومناخ المطالبة (بحرية التعبير) أخذ ونوس الاتجاهات المسرحية التجريبية الجديدة، باعتبار فرنسا أم المذاهب الأدبية والفكرية والصرعات الفنية والتي تولد فيها قبل أن تنتشر في جميع أصقاع العالم.

وقد عاد ونوس إلى وطنه مسلّحًا بهذه الرؤيا الفنية الرافضة، فأراد أن يفعل في المسرح ما تفعله المسارح التجريبية الفرنسية، وكان الجو مواتيًا: فالجرح الحزيراني مايزال يحك الضمائر في الشعر والقصة والرواية. فوضع قنبلته في المسرح (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) التي خرج فيها على التقاليد الفنية

المسرحية السائدة، وسمّي مديرًا للمسرح التجريبي في مسرح القباني بدمشق،فكان عليه أن يؤسسه ويضع برنامجه. فقدّم (يوميات مجنون) من إخراج فواز الجاسر أيضًا، وهي اقتباس ونوس لمسرحية بيتر فايس (موكو نبوت).

يقول ونوس: إنه أثناء دراسته في فرنسا، كان لديه هاجس مزدوج: أن يتعلّم المسرح الأوروبي، وأن يبلور في الوقت نفسه موقفًا نقديًا منه، وكان يدرك أن هذين الهدفين يتكاملان ويشكلان زادًا ضروريًا في رحلة البحث عن خصوصيتنا في المسرح. هذه الخصوصية التي تقتضي، لانسخ المسرح الأوروبي أو رفضه، بل معرفته معرفة نقدية، أي فهم تياراته المتعددة، والتعارضات الفكرية والجمالية بين هذه التيارات [٢].

وفي مثاقفته أجرى ونوس حوارات مع رجالات المسرح الفرنسي: جان لوي بارو سيرو مدير ومخرج (مسرح الطقوس) البرجوازي في (الاوديون)، وجان ماري سيرو مخرج أحد مسارح التجريب الفرنسية، وأول مَنْ أخرج بريخت في فرنسا، وأول من قدم بيكيت، وإيميه سيزير، وكاتب ياسين.

وقد تعلّم ونوس من جان لوي بارو أن المسرح (تعليم ومتعة). ومن بيسكاتور أن المسرح (فعل سياسي ودعائي). ومن جوفيه أن المسرح هو (فعل الحب). ومن سيرى أن المسرح هو (الكلمة في حالة الفعل)، لأنه احتفال جمعي حول الكلمة، أو عيد. ومن أنتونين آرتو أن المسرح عنف كالطاعون، يفترس المتفرج ويجعله يصل إلى أعلى ذروة من الاندماج في الاحتفال المسرحي.

ومن هذه الاتجاهات انبثقت تيارات: مسرح القسوة، ومسرح الهابينينغ الذي يذهب ليس إلى إشراك المتفرج في التمثيل فحسب، وإنما أيضًا إلى حدّ أنه هو الذي يُنهي المسرحية. وكل هؤلاء المسرحيين الغربيين والمسارح الحداثية تريد أن تجرح وجوه المتفرجين، احتجاجًا على اللامبالاة اليومية، وعلى موت الإحساس الذي تدبره النظم القاسية التي تحكم المجتمعات.

وأثناء مثاقفته بفرنسا التقى ونوس بجوليان بيك، مدير المسرح الحي (الليفنغ تياتر) وهو فرقة مسرحية أمريكية، أوجدت أسلوبًا جديدًا في العمل المسرحي. وبلغت أوج شهرتها خلال جولتها الأوروبية التي استمرت عدة سنوات. وكان أبرز ما قدمته خلالها (انتيجون بريخت).

وقد حاول (المسرح الحي) أن يكدّس في سلة واحدة: السيرياليين، وفرويد، وبوذا، والمسيح. ثم أضاف إليهم تحت ضغط الحرب الفيتنامية، وأحداث أيار في

فرنسا- ماركس. ومن هذه الأكداس جرب أن يصوغ دينًا جديدًا يستردّ به شخوص بيكيت الرازحين تحت يأسهم الأزلي بعض الأمل. كيف؟ باليوغا التي تتيح للإنسان هدوء السريرة، وبالمحبة المطلقة التي يمور فيها الشبق الجسدي، وبالتعرّي الكامل وإطلاق كل الرغبات الحبيسة بلاقيد، ثم بإحراق النقود والانغماس في عيد ديونيسي لايتوقف إلا بالموت.

والمحور الرئيس في هذه التعاليم هو (اللاعنف) الذي يبلغ أقصى أبعاده في المحبة [٣].

ويرى بيك أن الفساد ينشأ من الكراهية والعنف وأن الكراهية والعنف تتولد من الكبت الجنسي: فعندما تتعرض الحياة الجنسية للقهر تتحول إلى كمية دينامية من الحقد والعنف. فالصراع العربي الإسرائيلي مثلاً لايمكن أن يحلّ إلا عن هذا الطريق! وهكذا تكرس هذه الفرقة الفروق بين الفقراء والأغنياء، وبين الدول الغنية والدول الفقيرة، وتطلق عنان الشهوات والنزوات. وهي أدهى حيل الرأسمالية لبقاء تقسيم خريطة الفقر والغنى في العالم على ما هي عليه.

ولأن هذه الفرقة لاتؤدي إلا إلى التسكين، فإنها ما لبثت أن تفككت.

ويذكر ونوس [٤] أنه أمضى قرابة السنة في فرنسا بين عامي ٧٣ و١٩٧٤، وأنه اطّلع خلالها على معظم الاتجاهات الجديدة في المسرح الأوروبي، وأجرى حوارات مع كبار رجال المسرح الأوروبي (ممثلين، ومخرجين، وكُتّابًا). وهو لايتناول الثقافة كنشاط مستقل ومجد، وإنما "كنشاط ينبع من بنية اجتماعية سياسية، ثم يتجسّد أنماطًا من السلوك تنعكس على هذه البنية. كما أنه يقتصر، في هذه الحوارات، على تعبيرات الثقافة في المسرح والسينما، متخيرًا منها ما هو جادّ، ومهملاً ما هو رسمي.

ويذكر أنه التقى الكاتب المسرحي (سيرج غانزل) الذي أعدّ مسرحية (دون كيشوت)، والمخرج (غابرييل غاران) الذي أخرجها، واختار إحدى مدن جنوبي فرنسا (كاركاسون) من القرون الوسطى، ذات الأسوار والبروج، حيث قدّم مسرحيته فيها، عن (دون كيشوت) الذي أسرف في القراءة والحلم وعدم التلاؤم مع الواقع، فارتدى لباس الفرسان، وحمل حربته، وهجر (إقطاعيته)، ومعه تابعه (سانشو) إلى حيث المغامرة، في استعادة حياة الفروسية التي قرأ عنها كثيرًا، وتحقيق بطولات تجعله يتخطّى مستنقع التفاهة الذي يغرق فيه معاصروه، فتخيّل نفسه واحدًا من فرسان القرون الوسطى الذين نسجت الحكايات

سيرهم، وتخيّل قطيع الخراف جيشًا مسحورًا، والحلاق المتجوّل فارسًا مشهورًا، وطاسته خوذة مقدسة لايمس الأذى حاملها.

ولكن المخرج جعل الأحداث تدور في أية مدينة أوروبية كبرى، وجعل (دون كيشوت) فردًا يعيش في أوروبة الرأسمالية:له رقم متسلسل، وعمل، وملكية، ومدار مرسوم لايجوز أن يتخطّاه. وكل ما عليه هو أن ينتج ويستهلك. إنسان طيب يعيش في وفاق مع هذا المجتمع الذي يبدو كل ما فيه متماسكًا وزاهيًا. ولكن الشكوك تساوره، ويبدأ سوء التفاهم مع العالم، إذ يكتشف أنه يجلس على كذبة، أو على خدعة:إنه يعيش في عالم من الحديد والإسمنت والأرقام. كل ما فيه منظّم كي يمتصّه، وييبس الحياة في كيانه، فهو مجرد مسمار في الآلة الضخمة التي تشكّل قاعدة مجتمعة، آلة الرأسمالية الدائمة الدوران، والشديدة الدقة، وهي تتحوّل إذا ما اعترض طريقها عائق رصاصًا وقنابل تطعن إنسان مجتمعها، وتشطره إلى منتج ومستهلك، يجري أحدهما خلف الآخر، في دورة هي حياته منذ الولادة وحتى الممات.

ومثل هذا المجتمع الفاسد ليس ما يقلق هو ارتفاع الأسعار فحسب ولا التلوث فحسب، ولاالمساكن الشبيهة بعلب الكبريت فحسب، وإنما أيضًا كل ما يمنع الربح: فسيدة الاقتصاد العظيمة هي هذه المومس المتجددة الشباب. تؤجر الالكتروني باسم الورود، وتبيع الدبابات والقنابل...

وعلى هذا الواقع يصحو (دون كيشوت). وكان يمكن أن يوالي حياته المعتادة كبرجوازي صغير، فيعتبر هذه (الصحوة) (أزمة عصابية) يمكن التغلب عليها بالمهدئات، وزيارة عيادات المحللين النفسيين. ولكن الشك يجعل من المستحيل أن يتصالح مع الواقع: فحياته تضيع، ووجوده ينضب، مما يجعله يدير ظهره للواقع. لايعاديه، ولايقاومه محاولاً تبديله، وإنما ينفصل عنه وينزوي في عالم آخر يبنيه الحلم، فيتحول (هامشيًا) يرتب العالم على مقاس خيالاته، ويرتد إلى عصر فات.

وكما كانت مرحلة سرفانتس مرحلة تحول اجتماعي، إذ كانت الإقطاعية في بداية القرن ١٧ تأفل، وتنهار، لتنهض على أنقاضها البرجوازية الصاعدة، فإن العصر الحالي هو أفول البرجوازية لتنهض على أنقاضها الرأسمالية السرطانية التي تمد أنيابها ومخالبها إلى جميع أنحاء العالم، وإلى داخل النفس البشرية.

وكما كان دون كيشوت غير متلائم مع التحولات الجديدة في مجتمعه، لأنه لم

يستطيع أن يجد في البرجوازية الصاعدة مناخًا صالحًا لحياة ذات معنى، لذلك لجأ إلى الحلم، فرارًا من أزمته وعدم تكيّفه، فأوقف التاريخ وأعاد عجلته إلى الوراء، إلى العصر الذهبي بالنسبة له، إلى العصر الإقطاعي بنبلائه وفرسانه وقيمه، فإن إنسان اليوم الذي يجري وراء الإنتاج والاستهلاك في المجتمع الرأسمالي الجديد يجد حياته دون معنى، فيحاول الفرار من ضغوطها إلى الماضي البرجوازي الذي يراه أكثر استقرارًا وهدوءًا.

ويذكر ونوس أنه التقى جان جينيه (١٩١٠- ١٩٨٦) عام ١٩٧٠ في دمشق حين جاء ليعيش مع الفدائيين ويجمع أكبر قدر ممكن من الوثائق عن القضية الفلسطينية، حيث زار المخيمات، وشاطر الفدائيين حياتهم في القواعد والخيام [٥].

ثم التقاه ثانية في باريس عام ١٩٧٤ فكانت له معه جلسات طويلة، وأحاديث متشعبة، ذكر فيها جينيه أن الناس لايهتمون إلا بسيرته الشخصية، وبالأحرى بالوجه الفضائحي في حياته فهذا ما يثير فضولهم، ويدفعهم إلى شراء كتبه. وكان جينيه قد ولد من أم لايعرفها، وأودع في دار الأيتام التي عهدت بتربيته إلى عائلة ريفية. وفي سن العاشرة اتهم بالسرقة، وسيق إلى إصلاحية الأحداث. وفي كتابه: يوميات لص (١٩٤٩) يصف حالته آن ذاك بالسرقة والشذوذ الجنسي والإعجاب بالجريمة. وهذه أسباب رفضه عالمًا كان قد رفضه.

وقد وضع جينيه أربع روايات هي نوتردام الورود (١٩٤٤)، ومعجزة الوردة (١٩٤٦)، والموكب الجنائزي (١٩٤٧)، وكوريل مدينة برست (١٩٤٧).

كما وضع أربع مسرحيات هي: الخادمات، ورقابة مشددة، والزنزج، والحواجز.

قبض جينيه ثمن أحد مؤلفاته، فاشترى به بيتًا، لكنه رأى أنه لم يخلق ليعيش في بيت، فباعه بعد تسعة عشر يومًا، وسافر بثمنه إلى استانبول واليونان حيث مكث هناك أربع سنوات يعيش متنقلاً من فندق إلى آخر. وفي السنوات الأخيرة عاش مع الفهود السود في جحور أمريكا.

سجن جينيه أكثر من مرة. وهُدّد بالسجن المؤبد، فتوسط له فريق من الأدباء وعلى رأسهم سارتر لدى رئيس الجمهورية، فأصدر عفوًا عنه.

كان جينيه يشعر أنه مع كل المنبوذين والمضطهدين في العالم. ولعل هذا هو رد فعله على العالم الظالم الذي اضطهده:(ما اعتقدت أن علي أن أفعله هو تدمير الغرب

وحضارته، لذلك فإنني لاأستطيع إلا أن أكون مع الحركات التي تحارب الغرب وتحاول زعزعته).

وكان يحكي لونوس أنه أمضى مدّة من خدمته العسكرية في دمشق إبان الانتداب الفرنسي على سورية، وأنه منذ ذلك الوقت وهو يحب العرب ويحنّ إلى دمشق:

جينيه: اسمع لايمكن أن تتعلم أي شيء هنا. إن الحضارة الأوروبية تمّت وانتهت. إنها الآن في طور الاحتضار أو الموت. فماذا يمكن أن تتعلموا من حضارة تحتضر أو تموت؟.

ونوس:. بالنسبة لك من السهل أن تقول ذلك. أما بالنسبة لنا فإن الأمر مختلف إن هذه الحضارة التي تقول إنها تمت وانتهت مازالت تملك من القوة التي تمكّنها من هدم استقلالنا، والهيمنة على مقدراتنا. ونحن لن نستطيع مقاومتها بكفاءة وفعالية ما لم نعرفها ونتمثل علومها. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى علينا أن نعترف موضوعيًا بأن هذه الحضارة قد أحرزت خلال العقدين الأخيرين، مخزونًا هائلاً من المعارف والعلوم هو الذي أتاح لها تقدمها وسيطرتها. وأنا أعتقد أننا معوزون، لكي نبني تقدمنا الخاص، إلى استيعاب هذه المعارف واقتباسها بما يتلاءم وظروفنا التاريخية.

جينيه:.. أنت قلت أنك تريد ترجمة أو اقتباس معارف الغرب لكي تقده وتقاومه. ولكن من الذي يضمن نجاح خطتك إن الاقتباس هنا غالبًا ما يؤدّي إلى الافتتان بالآخر، وبالتالي إلى محاولة تقليده. وفي أسوأ الحالات إلى التماهي معه.

ونوس:ألاتوجد فرصة للتعلم من الغرب دون الوقوع في فخ الافتتان به؟

جينيه: ليس وأنتم تعتقدون أن الغرب هو الأقوى والأنضج ثقافة.

ونوس: ماذا تقترح علينا إذن؟

جينيه: أن ترفضوا هذا الغرب، وأن تبدعوا أنفسكم بأنفسكم.. للأسف لاحظت أنكم موشومون بالثقافة الغربية. وأنتم تشكّلون أنفسكم وفقًا للنموذج الأوروبي، وهذا يعني أن الغرب اصطادكم في فخه الماكر. لقد نجح في أن يصبح مرآته، وأن يحفر في أعماقكم شعورًا مستمرًا بالنقص حياله.. وهذا هو الفخ الذي تتخبطون في حبائله. حين يصبح العدو بالذات مرآتكم ومرجعكم في الثقافة والسلوك والطموح، فإني أتساءل:

أين وكيف تأملون هزيمته؟

والواقع أن هذه هي النقطة الحسّاسة

والموجعة لدى معظم المثقفين العرب. وهو موضوعهم الأساسي منذ عصر النهضة حتى اليوم، أو إشكاليتهم التاريخية.

ورغم أن جينيه لم يكن كاتبًا مسرحيًا، أو مخرجًا ذا ميزة خاصة، ولامفكرًا راديكاليًا، إلا أنه استطاع أن يستأثر باهتمام ونوس، ويؤثر فيه بأكثر مما أثر فيه رجال المسرح الفرنسي المعاصر، ذلك أن جينيه كان مثقفًا كبيرًا، موسوعيًا، وشاملاً. عاش التجربة الحياتية، فتحدث من خلال المعاناة، وليس من خلال النظريات المثالية في الكتب. وكمثال على ذلك كان يقول لونوس:

- الشيوعي لايمكن أن يكون فنانًا. وزمن الفنان ينبغي أن يتجاوز زمن السياسي. وإذا كان الفنان الذي خلق في عام ١٨٥٠ ثورة ١٩١٩ هو في العمق فنان شيوعي، فإن مَنْ أبدع ويبدع منذ عام ١٩١٧ ثورة ١٩٩٠ هو الفنان الشيوعي، ولكن هل يمكن أن يوجد هذا الفنان في آنه؟ لو وجد فسيصطدم مباشرة مع النظام أو الحزب، مهما كان أفق النظام أو الحزب رحبًا.

- هل تعتقد فعلاً أنه لايوجد شيوعي فنان؟ وأن شرط الكاتب الشيوعي هو أن يحيّى متطابقًا مع الزمن السياسي؟

- هذا ما يحدث حتى الآن.. إما أن يتطابق وإما أن يقهر.. هناك كاتب ضيع وقته بشكل بائس هو بريخت.

- ماذا؟ فعل بريخت؟ إذا نحينا (أوبرا القروش الثلاثة)، وهي عمله الفني الوحيد، فإنه لم يقل أي شيء جديد. كل ما تضمنته مؤلفاته إنما هو تكرار لأفكار باتت معروفة وواضحة بعد ثورة أكتوبر، أي أنه اجتر ما هو متحقق عمليًا وفعليًا. ومهمة الفنان الأصيل هو أن يتجاوز ما هو قائم.. إن بريخت يمثل العظيم الزائف. وقراءته ضياع وقت، لأن محتوى مؤلفاته أصبح معروفًا.

- (مرة قلت له: أشعر أحيانًا أن هذا المجتمع -وكنت أعني فرنسا- لا بد أن ينفجر، وبصورة أعنف من كل الانفجارات السابقة. إن الأمور لايمكن أن تستمر كما هي.

- ينفجر؟ إنك تحلم. الأفق الوحيد أمام هذا المجتمع، وأوروبا عامة، هو الانحلال. ولكن لابد من أن ننتظر طويلاً. لن يكون هنالك انفجار أو ثورة، بل انحلال بطيء يتناسب مع نفاد الاحتياطي الذي نهبته وتنهبه أوروبا من العالم الثالث.

وهكذا لم يكن موقف ونوس في مثاقفته هو موقف المتلقي فحسب، بل موقف الناقد

أيضًا من الحضارة الغربية، ولاسيما أن كل الذين التقاهم أكدوا له ضرورة الخروج من طوق التبعية الغربية، والبحث عن الخصوصية. ومثال ذلك أنه عندما أجرى حوارًا مع المخرج الفرنسي جان ماري سيرو، مخرج أحد المسارح التجريبية الفرنسية، وسأله:

(وماذا كنت ستفعل لو أنك في بلد كبلدي، حيث لاتوجد تقاليد مسرحية؟ أية نصيحة تقدمها لنا كي نجد مسرحنا؟) فأجابه سيرو:

(ينبغي الانطلاق كل ما هو حكاية شعبية وتقاليد. وقد وجد دائمًا في التاريخ الإسلامي، وحتى عندما يكون ذلك مستترًا، صراع بين الشعب والإقطاع، حتى في عصور قديمة جدًا. وكانت الحكمة الشعبية تعبر عن نفسها بالحيلة والأمثولات فلديكم تراث غني بالنقد الذكي.. ومن الخطأ الفادح أن تبنوا مسارح على الطريقة الأوروبية. بوسعكم أنتم بالذات أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من الأشكال المتجمدة التي وصلت إليها في أوروبا. فهنا يتحول التراث المسرحي الثقيل عبئًا يجمّد حركتنا، ويقيّد قدراتنا على التفكير بأشكال وأساليب جديدة. أما في مناخ بكر فإن الفرصة واسعة لأن تكون البداية حرة، وعفوية ومليئة بسخونة الاحتفال الجماعي[6].

ويبدو أن ونوس وعى هذه النصيحة جيدًا، وأخذ بها. فمعظم مسرحياته، وخاصة في مرحلته الثانية، مستمد من التراث الشعبي العربي، وكلها (أمثولات) أو دروس تصور الصراع بين (الأنظمة) والشعب، وتطالب بضرورة التغيير لصالح الشعب. هذا من حيث (المضمون). أما من حيث (الشكل) المسرحي أو (التقنية) فقد أخذ ونوس أيضًا بهذه النصيحة، فجرّب (الأشكال) والظواهر المسرحية العربية التراثية: الحكواتي، وخيال الظل، ومسرح المقهى، والمسرح الفقير..إلخ، نابذًا تقنيات المسرح الأوروبي المعاصر.

هوامش

١- الأعمال الكاملة ٣/٢١٦

٢- نفسه ٣/١٨١

٣- نفسه ٣/٢٣٤

٤- نفسه٣/٢٣٢

٥- نفسه ٣/٢٦٥

٦- نفسه ٣/١٩٣

حوار العدد

حوار مع

الشاعر فاروق شوشة

إعداد وحوار: مازن خير بك

مع الشاعر فاروق شوشة

إعداد وحوار: مازن جلال خير بك*

هو شاعر وأديب وباحث متعمق..

كتب القصيدة التي طفت على مساحاتها المشاعر والأعماق الإنسانية اهتم باللغة العربية اهتماماً كبيراً، فعمل على تعريبها من الأجيال، إن كان من خلال أبحاثه، أو من خلال كتاباته (جمال العربيّة - مجلّة العربي) بعد أن أعدّ برنامجاً إذاعياً عن هذه اللغة وجمالها كنتيجة لاهتمامه العميق بها. وقد أصبح عمر هذا البرنامج الذي يُقدم من إذاعة القاهرة : سبعة وثلاثين عاماً. وهو أديب مهتم بقضايا وطنه وأمته ، مسكون بها. . و هومن الأسماء البارزة في الثقافة العربية.. إنه الشاعر فاروق شوشة، التقيناه على هامش الاحتفال الذي أُقيم في دمشق بمناسبة الذكرى الخمسين لتأسيس اتحاد الكتّاب العرب ، وكان الحوار التالي.

(*) مازن خير بك: صحفي ومحرر

❖ أستاذ فاروق: كيف تجد حال الشعر الآن؟

❖ ❖ هذا سؤال عام ومن الصعب الإجابة عليه في المطلق، على أية حال، حال الشعر الآن جزء من حال الإنسان العربي، والوطن العربي، يعني الشعر الآن ينكفئ إلى داخله كي يتأمل وقع الأحداث والتراجعات و الهجمة الضارية التي يتعرض لها الوطن العربي بشكل عام، وبالتالي معين الشعر الآن يكاد يكون بكائيات، وتأملاً لشجن وأحزان ورواسب طويلة من الألم أكثر من كونه هبّة انفعالية. الموقف الآن متغير، الأمة في حالة حصار، المؤامرة يشارك فيها العالم بلا استثناء، والحق العربي أصبح ينظر إليه على أنه لاحقّ، وما تقوم به المقاومة في أي بلد عربي تعريفه هو إرهاب، وبالتالي في ظل هذا المناخ، الشعر الآن ليس بمقدوره أن يفعل ما تفعله الرواية، فالرواية تلتقط التفاصيل، وتنتقل إلى الجزئيات، تستوعب النماذج والشخصيات والأطر. أما الشعر فيعزف على وتر منفرد وغالبًا ما يكون هذا الوتر المنفرد الآن، وترًا بكائيًا،وترًا يعي الأزمة ويعي المرارة الراهنة، ويحاول أن يقدم بصيص أمل إذا تمكن.

❖ هناك أيضًا شعر مقاوم سواء في الأرض المحتلة، أم في العراق أم في سورية وفي لبنان، وهو تجاوز أكيد لمرحلة البكائيات التي تتحدث عنها..!!

❖ ❖ المشكلة أن هذا الشعر يقوم بما يقوم به البلاغ السياسي، أو المنشور الثوري، فهو في جوهره نشيد حماسي أكثر من كونه إبداعًا مُستَبْطِنًا ومستقرًا، يعني نحن باستمرار نعطي للحظة الآنية شرارة الانفصال، وإذا تكلمنا عن شعر المقاومة، فما سيبقى منه كإبداع حقيقي، هو أقل القليل، ولعلنا الآن لو تطلعنا إلى الثورات العربية السابقة، وما أحاطها من شعر نضاليّ ومقاوم، سنجد أن ما يعلق في الذاكرة العربية هو أقل القليل من هذا الشعر، لأن الشعر يتطلب نفسًا مختلفًا، والشعر ليس رصدًا لأحداث، وليس تسجيلاً ليوميات وإنما هو عكوف على الدائم والمستقر في الوجدان والذي يتطلب مساحة زمنية كبيرة كي تتاح الرؤية الفنية والإبداعية.

❖ قلت أن الرواية أكثر قدرة لأنها تُعنى بالتفاصيل، وآمل ألا تكون ممن يقولون أن الرواية أصبحت ديوان العرب بدلاً من الشعر؟

❖ ❖ لا، الأمر أن الرواية العربية أُتيح لها أن يكون لها وجود لأول مرة في الزمن العربي. الشعر هو الزمن العربي إبداعيًا على مدار قرون، الرواية العربية خلال عقدين أخيرين، تفجرت مواهب بعض المبدعين العرب في أقطار عربية بصورة لافتة، لم تكن موجودة من قبل وبالتالي بدأ فن الرواية يعلن عن حضوره فقيل هذا زمن



الرواية، لأنه لم يكن للرواية زمن سابق، ولم يُقَل هذا زمن الشعر لأن زمن الشعر يبدأ من قرون مستمرة وهو موجود أيضًا، ثم ما الذي يمنع أن يكون هناك زمن لتجليات شتّى من الإبداع الشعر، الرواية، المسرح، القصة القصيرة، لا مانع على الإطلاق.

❖ ما رأيك في القوالب الشعرية أو في محاولات التجريب، وأنت تعلم صاروا يتحدثون عن القصيدة المنثورة والقصيدة الذرية، وعن وعن...؟

❖ ❖ المشكلة، أين توجد الشعرية، هذا هو الجوهر، بأية صيغة تكون، يعني القوالب الشعرية أطر لاحتواء جوهر الإبداع الشعري، المهم أن تكون هذه الكيمياء الشعرية وهذا الإبداع الشعري الحقيقي قائمًا، أن يكون في شكل قصيدة عمودية، أو قصيدة التفعيلة، أو في قصيدة النثر، أو في غيرها، ليس هذا هو الجوهر، وإنما الجوهر أن يكون هناك شعر، ولذلك نحن - ونحن معاصرون - تهزنا نماذج الإبداعية الكبرى في مسيرة الشعر العربي، في العصر الجاهلي، والعصر العباسي، ما معنى هذا أن كيمياء الشعر ما تزال متوهجة فيه برغم القالب والشكل، وقد لا تهزنا تجارب تكتب الآن رغم أنها في إطار حديث أو إطار تجريبي أو إطار جديد، أنا لا اعتراض لي أن يجرّب المبدعون كل الأشكال الممكنة، حتى لو كانت تصل إلى صيغة اللاشكل، بشرط أن يقنعونا أنّ ثمة جوهرًا شعريًا حقيقيًا داخل هذا الكلمات.

قصيدة النثر هي أصعب هذه الأشكال برأيي، لماذا؟ لأنها تخلت عن الأسس التي ضمنت للشعر فاعليته الموسيقية في الأذن العربية على مدار القرون، فهي عندما تخلت عن الموسيقى، تخلت عن عنصر أساسي، ما البديل الذي أتت به بدلا من هذه الموسيقى؟ يقولون موسيقى داخلية، لكن هذه الموسيقى الداخلية لا قانون لها

ولا تنجح إلا في أيدي المبدعين الكبار من أمثال محمد الماغوط، أو أُنْسي الحاج، أو شوقي أبي شقرا، أو أدونيس في محاولاته الأولى وبالتالي قصيدة النثر لأنها تخلت عن بعض أسس الشعر هي في حاجة إلى موهبة شعرية خارقة حتى تقنعنا بها، هذه هي المعضلة.

عندنا في الشعر العربي مسألة الغموض ومسألة الوضوح ويقال في الغموض على القارئ أن يرتفع إلى مستوى الشاعر، فما رأي الأستاذ فاروق بذلك؟

❖❖ أولاً الشعر فن لغوي بحت واللغة فيه هي الأساس، ولغة الشعر بطبيعتها لغة رمزية ، ليست اللغة في المعجم أو القاموس إن الدلالة التي تعطيها المفردة في القصيدة هي دلالة من صنع الشاعر وبالتالي هي تحتاج إلى جهد وتمرس وخبرة فنية حتى نستطيع أن نصل إلى ما تريد القصيدة أن تقول. وما تريد القصيدة أن تقول ليس واحداً لأن العديدين يتفاعلون مع القصيدة بمستويات مختلفة، وبطرق تلقٍ مختلفة، فالأصل في هذا هو الرمز، إن الشعر لغة رمزية ، وليس هناك لغة إبداعية خارج الرمز، أي لغة إبداعية لابد أن تكتسي رمزًا، وأن تكون لها استعاراتها وكناياتها وعالمها التخيلي والإيحائي، الشعر الواضح الذي يعطيك نفسه من قراءة واحدة ولا تعود إليه مرة أخرى هو في رأيي ليس شعرًا.

❖ ما قصدته أنا هو الشعر الذي يحتفظ بجمالية تؤهله أن يكون شعراً..

❖❖ تماماً، أما الشعر الذي يقرأ كما يقرأ المقال أو كما يقرأ الموضوع هذا الشعر لا يضمن لنفسه حياة متجددة أو متصلة، نحن الآن نقرأ ديوان المتنبي مرات ومرات، نقرأ بدوي الجبل مرات ومرات وهناك شعراء قرأناهم مرة واحدة واكتفينا لأنهم أعطوا نفسهم في هذه القراءة.

الغموض هو نتيجة طبيعية للرمز ، لكن بشرط ألا يكون غموضًا منغلقًا ينبغي أن تكون بوابة الغموض مفضية إلى بؤرة للرؤية الكاشفة وإلا أصبح العالم مغلقًا. هناك غموض مفتعل ومصطنع أو كاذب، يصطنعه المبدع ليوهم القارئ أنّ ثمة أشياء ومضامين وعوالم داخلية، وكما نقول في مصر (ليس تحت القبة شيء)، هي قبة نصبت، لكنها قبة كاذبة، فلابد من التفريق بين غموض فني حقيقي، وغموض مصطنع أو متكلف ليس وراءه فن.

❖ أحمد عبد المعطي حجازي ، انكفأ في الفترة الأخيرة، وغاب عن الساحة ، بتقديرك، ما السبب؟

❖ ❖ أحمد عبد المعطي حجازي مبدع كبير في مسيرة الشعر العربي المعاصر وهو أحد صوتين لفتا الأنظار إلى الشعر

المصري، هو وصلاح عبد الصبور قبل أن تجيء سلسلة المبدعين من الأجيال التالية، لكن ظروف الحياة وطبيعة العيش جعلته كاتبًا صحفيًا في الأهرام، وهو يعيش من هذه الكتابة وبالتالي بدأت روافد الشعرتنحسر لتحلّ بدلاً منها روافد فكرية، في معارف قلمية، وفي رسالة يقوم بها عبر كتاباته، وفي قدر كبير من التنوير يريد أن يحققه مع غيره من الكتّاب. الانشغال بالعمل الصحفي، والانشغال بالكتابة الأسبوعية، والانشغال بضرورات الحياة وأعبائها، قد تصيب الشاعر بفترة من البعد عن القصيدة، ولكن أعتقد أنه سيعود، وهو نفسه يهجس بانتظار القصيدة التي لا تكون تكرارًا لعمل شعري سابق. هو يريد أن يعود ولكن يعود بما يفاجئ القارئ، وبما يمثل نقلة نوعية في مشواره الإبداعي ولا يملك إلا أن يكون شاعرًا، ولا يملك الهرب أو الفرار من شاعريته، فهو عائد لا محالة، حتمًا.

❖ المرحوم صلاح عبد الصبور لم يُهتم به، كما هو أهل له؟

❖❖ المجلس الأعلى للثقافة أقام احتفالية

❖(مقاطعًا) قصدت في البلاد العربية..

❖❖ الأمر سينسحب على الكثيرين، فأعظم شاعر سوري في العصر القديم هو شاعر اللاذقية، وشاعر سورية، وشاعر الوطن العربي (بدوي الجبل) قل لي كم احتفال أجري له؟

صلاح عبد الصبور على الأقل كرّم في بلده باحتفالية ضخمة على المستوى العربي، هذه الاحتفالية كانت بمناسبة مرور عشرين عامًا على رحيله، وأقيمت منذ عامين اثنين، وشارك فيها مبدعون مصريون وعرب ودارسون وأساتذة في الجامعات الأجنبية، يعني بعد عشرين عامًا كُرّم تكريمًا يليق به.

المشكلة نحن الهم السياسي أحيانًا يصرفنا عن الواجبات الثقافية، مع أني أعتبر الواجبات الثقافية هي الأساس، وهي القاعدة، ولو أن جامعة الدول العربية منذ أقيمت كانت مشروعًا ثقافيًا، لخدمت الواقع العربي أفضل من كل العمل السياسي الذي قامت به. هي لم تكن تؤدي إلا إلى التفرقة والتمزق والتباعد والبعاد، في حين أن العمل الثقافي كان سيقرب ويوحد، ويجعلنا أكثر تقاربًا وتمسكًا.

❖ نعود للأستاذ فاروق المهتم بالعربية، كيف تنظر إلى العربية في المرحلة الراهنة؟

❖❖ العربية في مرحلة تراجع شأنها شأن صاحبها الإنسان العربي ، والتراجع أسبابه كثيرة، إن التعليم في المدرسة والجامعة يجب أن يتغير ، يجب أن تتغير

مناهج التعليم، طرق التدريس، إعداد المعلم، المنهج الدراسي، وهذه ظاهرة في كل الأقطار العربية، وفي كل مكان تعلم فيه العربية، الآن اللغات الأجنبية صارت لها مناهج حديثة، مناهج أكثر عصرية تعبر عنها وتطورها.

– الأمر الثاني أن المجتمعات العربية على المستوى الرسمي نفسها ، خصوصًا في مصر لا تهتم بالعربية، الوزير يتكلم ويخطأ .. لا يهم، الخطب السياسية الكبرى بالعامية.. لا ضير ، يعني أصبحت الأخطاء والتدني في المستوى واستخدام العامية أمرًا لا يلفت انتباه أحد.

اللغة تقوى عندما يحترمها أصحابها، لكن إذا كان أصحابها يستبدلون بها اللهجة العامية، أو اللهجة المحلية، أو المحكية كما يقال، كيف تحترم هذه اللغة؟

– الأمر الثالث أن اللغة نفسها بحاجة إلى خدمة من العلماء والباحثين والمتخصصين، كيف نُيسِّر النحو العربي.. كيف نطور من طرق تعليم هذه اللغة.. كيف نجعل من هذه اللغة لغة عصرية، بمعنى أن تكون قادرة على استيعاب ألفاظ الحضارة الحديثة، مصطلحات العلوم الحديثة، تصبح لغة جديرة بعالم الإنترنت والكمبيوتر والعولمة التي يتحدث عنها العالم، يعني لابد أن نخدم هذه اللغة بالبحث والدراسة والتأصيل حتى تكون قادرة على الوفاء بمتطلبات العصر.

❖ الأستاذ فاروق أنت لك أياد بيضاء في نبش كنوز الموروث والذي أصبح يُهاجم حاليًا..!

❖❖ الفكرة بدأت ببرنامج إذاعي كنت أقدمه في عام ١٩٦٧، وهو برنامج لغتنا الجميلة، هو الآن في عامه السابع والثلاثين، وهو برنامج يومي كانت الفكرة منه أن نُطلع المستمعين على نماذج جميلة من الإبداع العربي، قديمه وحديثه. والبرنامج لا يكون تعليميًا وإنما هو طريقة لتقريب المسافة بيننا وبين هذه الكنوز. والمساعدة في تذوقها وتقديمها في إطار فيه رفق وتبسيط واكتشاف لبعض عناصر الجمال، ثم امتدت هذه المحاولة إلى مجلة العربي في باب شهري عنوانه جمال العربية، هو امتداد لفكرة هذا البرنامج، ثم صدرت بعض المطبوعات، سواء من مقالات العربي ، أو مطبوعات البرنامج لي، لكن بالنسبة لهذا العمل فأنا سعيد أنه يُحاكى ويُقلّد في عدد من الإذاعات العربية وهذا معناه أننا محتاجون لبرامج على هذه الشاكلة لتربط النشّئ المعاصر بأصول الأدب العربي، والإبداع العربي، نحن محتاجون إلى التعريف الدائم لأن هذا يشكل الأساس للمواطن والمبدع، للمواطن حتى يعرف تاريخه الأدبي، وللمبدع كي يكون شاعرًا أو ناقدًا أو قصاصًا، لابد أن يبدأ من الجذور وأن يكوّن نفسه وقبل أن يحدث انطلاقته المميزة.

❖ قدمت ابن زريق البغدادي. وقليلة حتى في الجامعات الدراسات التي قدمت هذا الشاعر الذي لم نعثر له إلا على قصيدة (لا تعذليه)..

❖❖ هناك عدد من الشعراء سُمّوا شعراء الواحدة، أي الذين ليس لهم في التراث العربي إلا قصيدة واحدة، وأنا أظن أن هذه التسمية ليست صحيحة، فلا بد أن لهم شعرًا آخر، إذ ليس من المعقول أن مبدعًا يكون مبدعًا كبيرًا، ولا نجد له إلا نصًا واحدًا، من المؤكد أن هناك نصوصًا أخرى، إما أنها أهملت، أو أنها متناثرة، يعني كان الظن مثلاً أن عمرو بن كلثوم أحد أصحاب المعلقات، ليس له إلا معلقة، ثم فوجئنا بديوان كامل حققه المحققون، ونشر في الثمانينات، بما يفيد أن معلقة عمرو بن كلثوم هي إحدى قصائده وله قصائد أخرى.

أعتقد لو اهتم آخرون بأمثال هذا الشاعر، سنجد أن من يسمون شعراء الواحدات وليس واحدة!

❖ يعني من خلال بحثك لم تجد إلا هذه القصيدة (العينية) لابن زريق؟

❖❖ هي قصيدة معروفة ومشهورة، لكن قد يجيء محقق يأخذ ماجستير أو دكتوراه في الجامعة عن بحث أدبي، ويجمع لنا شعر ابن زريق إذا كانت له أشعار أخرى بمصادر الشعر العربي القديم.

❖ أحب أن أعرف رأيك بما قدم من شعر بالمحكية العامية، في لبنان ومصر وسورية..

❖❖ هذا الشعر هو الوجه الآخر للإبداع الفصيح، وهو يكمله، وأنا أحب شعر المحكية وشعر العامية، وهناك مدارس، هناك في لبنان مدرسة الشاعر ميشيل طراد، ومن بعده مدرسة الرحابنة، القصائد التي غنتها فيروز، وهناك في مصر مدرسة بيرم التونسي، وصلاح جاهين وسيد حجاب والأبنودي وغيرهم، فأولاً هؤلاء الشعراء جميعهم ثقافتهم هي الفصحى، هي الشعر الفصيح، ثم هم يكتبون المحكية المثقفة الأكثر قربًا من الفصيح، ولا يكتبون محكي السوق أو الشارع وخلافه. وأمير الشعراء أحمد شوقي كتب عددًا من القصائد بالعامية تغنى بها محمد عبد الوهاب، إن العامية لها إبداعها ولها جوهرها النفيس كلغة إبداع تواكب الفصحى في الإبداع الشعري.

❖ أمل دنقل أيضًا كما أعتقد لم يحظ خارج مصر، إلا في سورية بالاهتمام اللازم..

❖❖ خارج مصر هذه مسؤولية الأخوان العرب، لكنه في مصر كُرّم، وهو يستحق طبعًا، فهو شاعر جعل من نفسه زرقاء اليمامة في الشعر، والتي تتنبأ بما سيحدث، وقال: (لا تصالح)، وقدم ذلك بصورة كليب والزير.

وشعره كان شعر الرفض، وعدم القبول، وشعر الوخز وشعر الإيقاظ والتنبيه إلى الخطر المحدق، وأثبتت الأيام أنه كان صائب النظرة وأنه كان شاعرًا كبيرًا.

❖ لا أحب أن أملي عليك السؤال التقليدي، من يعجبك من شعراء سورية أو لبنان؟

❖❖ تعجبني قصائد وتستوقفني من التراث العربي نفسه، لا آخذ شاعرًا بكامله، والمطربون أيضًا، يعني هل يستوقفك نص جميل تحبه؟ نعم . فلكل المبدعين نصوص جميلة، لكن أن آخذ شاعرًا وأغفل الآخرين ؟ لا .

❖ هناك مقولات تقول الشعر العربي القديم هو شعر بيت ، وليس شعر قصيدة، وتحدث بهذا نزار قباني في كتابه (الشعر قنديل أخضر)..

❖❖ النص الشعري سواء كان في العصر الجاهلي ، أم العصر العباسي أو الآن هو نص شعري، ولا ينظر إليه في جزئياته، وإنما ينظر إليه في تكامله.

❖ قصدت أنهم قالوا : الشعر القديم شعر وحدة البيت وليس وحدة القصيدة؟

❖❖ إذا كان وحدة البيت ، كيف سنصل إلى أثر، يعني قصيدة أبي تمام في عمورية لا معنى لها إذا نظرت لها كأبيات، لكن هي عظيمة المعنى إذا نظرت إليها كموقف شعري وقومي معًا.

وأن يكون البيت الشعري وحدة، أو أن يكون السطر الشعري وحدةأو الكلمة، هذي كلها كلام، يهتم بها من يشغلون أنفسهم بهذه الأمور وأنا أتلقى القصيدة كنص كامل، أتعامل معها في ضوء هذا الاعتبار.

❖ أنا أشاطرك الرأي، وأنا ضد من يقول أن الشعر الجديد ، أو الحديث هو وحدة مقاطع مثلاً؟

❖❖ النص الشعري له حضوره وتكامله، وله حيويته كنص شعري ولذلك كلمة نص ألغت كل هذه الحزازات، بيت ، مقطع، كذا ، تقول نص شعري وينتهي الأمر.

❖ نعود لفاروق شوشة كأديب وباحث ليحدثنا عن نفسه!

❖❖ الحديث عن النفس أمر مكروه، أنا أحد الشعراء المعاصرين الذي ينتمي للموجة الثانية في حركة الشعر الجديد في مصر، أحاول أن تكون لي لغتي وبالتالي لي قصيدتي، طبعًا هناك مشترك عام بين أي شعراء يعيشون متجاورين في زمن ما، وفي بيئة ما، لكن يظل لكل منهم خصوصيته وتفرده. أيضًا أنا مهتم باللغة العربية وحريص على أن يقرأ الناس هذه اللغة، ويقرؤوا إبداعات هذه اللغة، وأنا أمارس تدريس الأدب العربي في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وفي كثير من كتاباتي توجه إلى اللغة وإلى لفت الانتباه إلى أهمية

وأساسية في حياتي. في العمل الإعلامي أنا كنت رئيسًا للإذاعة المصرية حتى عام ١٩٩٧. وخلال هذه الفترة كنت مهتمًا بالبعد الثقافي في أجهزة الإعلام، لأني أعتبر أن الرسالة الأولى لأجهزة الإعلام في العالم العربي، أن تكون رسالة ثقافية قبل أي شيء آخر.

❖ ما رأي الأستاذ فاروق بالموجة التي سادت لتبسيط اللغة العربية؟

❖❖ مامعنى التبسيط؟

❖ هو فحوى الموجة التي أخذت سجالاً كبيرًا وشارك فيها أسماء كبيرة ومفادها تبسيط العربية وإلغاء قواعدها؟

❖❖ لا لغة بدون قواعد. إلغاء القواعد معناه هدم البناء، ليس هناك عاقل يدعو إلى إلغاء القواعد، القواعد هي الأسس، أجيء إلى بيت ألغي قواعده؟ كيف يستقيم البيت؟

لكن نيسر تعلم هذه القواعد، نجعل هناك مداخل جديدة، وعصرية كما قلت، ونستفيد من تعلم اللغات الأجنبية، كيف يتعلمون اللغات الأجنبية؟ لنتعلم العربية بنفس الطريقة، طريقة سمعية، بصرية، تقرب النشء من اللغة، تحبب النشء بالمنهج الدراسي، لا يكون الكتاب منفرًا، ولا المعلم غير قادر على التوصيل، ولا جو المدرسة غير محبب إلى النشء، كل هذه عوامل، أما إلغاء القواعد فهذا شيء في رأيي لا يجوز بل هو جريمة كبرى.

❖ ذلك يذكرنا بما قاله سعيد عقل علمًا بأنه شاعر مجيد؟

❖❖ سعيد عقل كتب شعره بلغة عربية عبقرية، وهذه شهادة ضده.

❖ ماذا تقول لنا عن كتبك، دواوينك، إصداراتك بشكل عام؟

❖❖ أصدرت حوالي (١٣) مجموعة شعرية، أولاها كانت (بالسمي إلى مسافرة)، وصدرت عام ١٩٦٦، وأحدثها (الجميلة تنزل إلى النهر) وصدرت منذ سنتين، إضافة إلى هذه الأعمال الشعرية كتبت ثلاث مجموعات شعرية للأطفال، كتبت عددًا من الدراسات الأدبية والنقدية، أصدرت عددًا من المختارات الشعرية (أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي - أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر الإلهي).

❖ ❖ ❖

متابعات

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمد الحسين

كتاب الشهر

مسرح عربي قديم (كراكوز)

عرض وتقديم:
محمد سليمان حسن

متابعــــات

٣٢٦

صفحات من النشاط الثقافي

إعداد: أحمــد الحســين *

❖ معرض الكتاب الدولي في دورته العشرين:

شاركت في معرض الكتاب الدولي في دورته العشرين، الذي تقيمه سنوياً وزارة الثقافة ١٢ دولة عربية، هي: الكويت ولبنان والسعودية، ومصر وليبيا والأردن، والمغرب والإمارات العربية المتحدة، وسلطنة عمان وفلسطين، إلى جانب ثماني دول أجنبية، هي: الولايات المتحدة الأمريكية، وبريطانيا، وإيران، وفرنسا، وإسبانيا، وروسيا، وألمانيا، وبلجيكا، إضافة إلى ٤٠٠ دار نشر محلية وعربية وأجنبية، عرضت منشوراتها في ميادين المعرفة والثقافة، وقد بلغت عناوينها المعروضة ما يربو إلى ٤٠ ألف عنوان.

(*) أحمد الحسين: صحفي ومحرر.

و تميز معرض الكتاب بدورته الحالية لهذا العام بالتنوع والغنى على صعيد الكتب المعروضة، والتي شملت المؤلفات الأدبية والتاريخية والدينية والتراثية، والطبية وأدب الأطفال والموسوعات التراثية والعلمية، وغيرها من مجالات المعرفة الأخرى، التي شهدت إقبالاً واسعاً من الجمهور الذي وجد في المعرض فرصة للإطلاع على ما هو جديد في عالم النشر والترجمة والطباعة والتأليف، واقتناء ما يتناسب واهتمامه وإمكاناته المادية، لاسيما أن أكثر دور النشر أخذت بالحسبان هذه القضية، فأجرت حسومات مجزية على إصداراتها، مما جعلها تنفد خلال أيام قليلة.

ومن بين المشاركات العربية تميزت المشاركة الكويتية بإقبال واسع من الجمهور، وتضمنت هذه المشاركة إصدارات وزارة الإعلام، والمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وجامعة الكويت، ومؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

وأكد الزوار الذين ارتادوا أجنحة المؤسسات الكويتية أهمية الإصدارات التي تشارك بها سنوياً، والتي تحمل للقارئ العربي كل ما هو جديد، وتسهم بدور فعال على صعيد خلق رأي عام ومثقف مستنير في الوطن العربي، وإثراء المكتبات العامة والفردية بالكتب الهامة والجديدة التي وصلت إلى ٥٠٠ عنوان.

وحول مشاركة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ذكر خالد الريبعان أن المؤسسة شاركت بـ ١٨٠ عنواناً موزعة على ثماني سلاسل علمية، وموسوعة الكويت العلمية للأطفال، وسلسلة التراث العالمي، والكتب المتخصصة، والثقافة العالمية، ومعجم الكويت القانوني، ونشآت المدينة العربية الإسلامية، وقاموس القرآن الكريم، وملوثات البيئة والرضاعة الطبيعية، والقاموس التربوي[1].

❖ تعاون ثقافي بين سورية وسلطنة عمان:

وقع الدكتور رياض نعسان آغا سفير الجمهورية العربية السورية المعتمد لدى سلطنة عمان، وهيثم بن طارق آل سعيد وزير التراث والثقافة العماني على البرنامج التنفيذي لاتفاقية التعاون الثقافي والتربوي بين البلدين.

ويتضمن البرنامج التنفيذي لهذه الاتفاقية مجموعة من الجوانب المتعلقة بتنشيط وتفعيل التعاون القائم بين السلطنة وسورية في المجالات الثقافية والتربوية، ويشمل ذلك المشاركة في المهرجانات السينمائية وتبادل النشرات والمعلومات، وزيارات الخبراء في مجال الآثار والمتاحف، وصيانة المباني الأثرية والتاريخية، وتبادل الخبرات في مجال ترميم المخطوطات والوثائق والاستفادة من التجارب المشتركة في هذا المجال.

كما تشمل الاتفاقية ميادين التعاون الأخرى على صعيد تبادل المطبوعات والمنشورات، وإقامة معارض الكتب، ومعارض الفنون التشكيلية، إضافة إلى النشاطات والمهرجانات الفنية والفلكلورية، التي تقام في كلا البلدين[٢]

❖ **أسبوع ثقافي. سوري في لندن:**

احتضنت العاصمة البريطانية لندن فعاليات الأسبوع الثقافي السوري الأول، الذي أقامته جمعية الصداقة البريطانية ـ السورية بالتعاون مع جامعة لندن للدراسات الإفريقية والشرقية، ومعهد لندن للشرق الأوسط.

وقد حظيت نشاطات هذا الأسبوع الذي حمل عنوان: سورية /١٢/ ألف عام من الحضارة بإقبال شديد من المواطنين البريطانيين والعرب والسوريين كما أكّد الدكتور فواز الأخرس الرئيس المشارك لجمعية الصداقة السورية ـ البريطانية في كلمة ألقاها بهذه المناسبة، والتي أشار فيها إلى أهمية هذه التظاهرة الثقافية التي عرفت الجمهور البريطاني بالوجه المشرق للحضارة والثقافة السورية.

وفي هذا السياق دعا الدكتور /الأخرس/ إلى ضرورة ترسيخ علاقات التعاون الثقافي بين البلدين، وأن يحتل موضوع إقامة أسبوع ثقافي سوري في لندن، بشكل دوري وسنوي سلم الأولوية في اهتمامات الجمعية، مؤكداً أن مجلس إدارة الجمعية سينظر في النشاطات الثقافية المستقبلية، التي تقدمها الجمعية والنشاطات التي قدمت، وتقويمها من حيث مدى إعجاب الجمهور بها، وإقباله عليها.

وقد تضمنت فعاليات الأسبوع الثقافي السوري العديد من المحاضرات والحفلات الفنية والموسيقية، والتي كان من أبرزها محاضرة للدكتور ناصر الرباط، أستاذ علوم العمارة الإسلامية في مؤسسة الآغا خان العلمية حول الإرث المعماري العريق، الذي تمتلكه سورية، والذي يشكل نموذجاً فريداً لتمازج الحضارات والثقافات والمدارس المعمارية، التي شهدتها سورية عبر تاريخها الطويل.

كما أحيت فرقة حوار بمشاركة الفنان /كنان العظمة/ أمسية موسيقية على مسرح الجامعة، قدمت خلالها العديد من المقطوعات والمؤلفات الموسيقية، التي مزجت بتناغم واضح بين الموسيقى العربية الأصيلة، والموسيقى الكلاسيكية الغربية الحديثة[٣].

❖ **ابن وحشية يفك رموز الهيروغلوفية:**

أكد الباحث يحيى مير علم أن العرب كانوا أول من فك رموز الكتابة الهيروغليفية قبل عالم المصريات الفرنسي شامبليون، بما يقارب من ألف عام.

جاء ذلك في الدراسة التي قام بها مير حول مخطوطة "شوق المستهام في معرفة

رموز الأقلام"، لمؤلفها العالم العربي أبي بكر أحمد بن علي بن قيس بن المختار، المعروف بابن وحشية النبطي الكلداني الذي رجحت مصادر التراجم أن ولادته كانت في منتصف القرن الثالث الهجري، ويقول مير علم: إن ابن وحشية هو أول من فك رموز اللغة المصرية القديمة، وميز أنواعها، إذ وضع في مخطوطته التي أشار إليها المستشرق النمساوي جوزيف همر وقام بطبعها في لندن سنة ١٨٠٦ الأقلام القديمة وحروفها، وما يقابلها من حروف اللغة العربية، ومن بين هذه اللغات إلى جانب الهيروغليفية اللغات المصرية القديمة، مثل الديموطيقية والهيروطيقية والقبطية القديمة، إضافة إلى الآشورية والكلدانية والنبطية.

ويذكر أن ابن وحشية عاش في الكوفة، ورث عن والده ثروة كبيرة، ولكنه حرم منها فاتجه إلى العلوم، ومن بينها علوم اللغات القديمة، فأتقن منها ٨٩ لغة، وله فيها العديد من الكتب والمؤلفات.

وقد وصف ابن النديم ابن وحشية بالسحر لمعرفته بالكلمات، وصناعة الكيمياء، وكتب عن حياته في تراجم أصحاب السحر والعزائم، بسبب معرفته بالحروف والرموز الكتابية القديمة، إلى جانب علمه بالكيمياء التي صنف في علومها نحواً من ثلاثين كتاباً، وقد اشتهر ابن وحشية بالترجمة من اللغات الأخرى إلى العربية، ومنها ترجمته المشهورة لكتاب "الفلاحة النبطية" إلى جانب ترجمته عشرات الكتب في العلوم المختلفة إلى اللغة العربية[4].

❖ مؤشرات التنمية الثقافية:

في إطار فعاليات سوق عكاظ الثقافي والفني، الذي نظمه مركز الشرق الأوسط للثقافة والتطوير في دورته السنوية الرابعة اقام عدد من الباحثين العرب والأجانب حواراً موسعاً حول المؤشرات الثقافية للتنمية العربية، بهدف بلورة برنامج للبحث العلمي حول الدراسات القائمة، ذات الصلة بالثقافة والتنمية والتنوع الثقافي والحقوق الثقافية من منظور عربي، وتسليط الضوء على العلاقة والترابط ما بين المؤشرات الثقافية للتنمية والحقوق الثقافية لهذه التنمية.

وناقش المشاركون في هذا الملتقى دور الثقافة في التنمية، وآثار المشاريع الإنمائية على المجتمعات الثقافية والتحولات المرتقبة في أساليب التعامل مع المؤشرات ومبادرات الفعل الثقافي، والبحث العلمي، وحماية المجتمعات الثقافية.

وحول أهمية هذه الحوارات أشارت إيمان هنداوي المديرة التنفيذية لسوق عكاظ إلى أن فعاليات سوق عكاظ تفتح آفاق التبادل والتعاون الثقافي بين الحضارات والشعوب من خلال مشاركة عدد من الفنانين والمثقفين العرب

والأجانب، مما يسهم في تطوير الثقافة والوعي عبر شراكات يقيمها الرواد مع منتجين عرب وأجانب، ويعد ملتقى سوق عكاظ الثقافي والفني حلقة اتصال بين ثقافات العالم، وذلك في إطار توصيات الملتقى العالمي للثقافات الذي عقد في برشلونة السنة الماضية، والذي دعا إلى أهمية هذه الملتقيات على صعيد عرض ومناقشة المفاهيم الوطنية للثقافة، وتبادل الآراء حول تطويرها من جهة، ومد جسور التعايش بينها وبين الثقافات الأخرى من جهة ثانية.

كما أقيمت في إطار فعاليات سوق عكاظ الثقافي عدة نشاطات فنية وثقافية مثلت تجارب فنية كانت تمزج بين القديم والحديث، وبين الشرق والغرب في إطار خطة تبادل التجارب والخبرات، وتعزيز التفاهم بين الثقافات، حيث التقى في رحاب سوق عكاظ الثقافي راقصو دار الأوبرا المصرية براقصي الفلامنكو وموسيقى التانغو الأرجنتينية، وشملت العروض الفنية حفلة لمسرح أوكينا والياباني التقليدي، الذي قدمت خلاله الفتيات المشاركات في هذه الفرقة لوحات من الحياة اليومية، وصوراً من التقاليد الشعبية كالرحلة البحرية إلى أرض اليابان الأم، وعمل المزارعين في موسم الحصاد، والصيد البحري.

وإلى جانب مشاركات جوليا بطرس، ونصير شما، وعلى هامش العروض الفنية أقيمت عدة ندوات وملتقيات حول السينما الإفريقية وموسيقى المدن، والموسيقى العربية: ترفيه أم ثقافة(٥).

❖ ميثاق إسلامية للتنوع الثقافي:

وافق ممثلو الدول الأعضاء في المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة ايسيسكو على مشروع الميثاق الإسلامي للتنوع الثقافي، وقرروا عرض هذا الميثاق على المؤتمر الإسلامي الرابع لوزراء الثقافة، الذي سيعقد للمنظمة في الجزائر.

ويستند الميثاق الإسلامي للتنوع الثقافي الذي أقرته المنظمة الإسلامية في إطار الملتقى الدولي حول التنوع الثقافي، وحوار الثقافات الذي أقيم في العاصمة الموريتانية نواكشوط إلى القرارات الصادرة عن منظمة الأمم المتحدة، بشأن الحوار بين الحضارات، والتنوع الثقافي، وإلى المواثيق والإعلانات والاتفاقيات الدولية، ذات الصلة، إضافة إلى القرارات والبيانات الصادرة عن منظمة المؤتمر الإسلامي في هذا المجال.

ويؤكد الميثاق سمة رئيسة للمجتمعات الإنسانية، رافقت مختلف مراحل نشوئها، ومكنت البشرية من التطور والرقي من خلال الجمع بين هويات مختلفة، تبادلت التأثير فيما بينها في إطار من التعايش والتسامح الاجتماعي.

ويدعو الميثاق إلى الاعتراف المتبادل بالقيم الدينية والهويات الثقافية، انطلاقاً من مبدأ حق جميع الأفراد والجماعات والشعوب والأمم في الكرامة والمساواة بين ثقافاتها ولغاتها، بصفتها أداة لنقل الثقافة، وذاكرة تستوعب الموروث الأدبي والثقافي والفني والمادي.

كما يدعو الميثاق من ناحية أخرى إلى المساواة في الحقوق بين الأفراد والدول على اختلاف حدودها الجغرافية وخصائصها الثقافية ومواردها الاقتصادية[٦].

❖ مركز البابطين للتراث:

ذكر عبد الرحمن بن عبد اللطيف البابطين مشرف عام مركز سعود البابطين الخيري للتراث والثقافة أن المركز يضم أكثر من مئة مصحف شريف، وأن أجزاء منها مكتوبة على الرقوق وورق الشجر والحرير والسيراميك.

وأضاف أن هذه المصاحف التي يعود بعضها إلى أكثر من ألف ومئتي عام، تم جمعها من مختلف البلدان الإسلامية، ومن ضمنها مصاحف كتبت في بلاد الصين وجنوب شرق آسيا وأوروبا الشرقية.

وأشار البابطين إلى أن المركز يحتوي أكثر من ثلاثة عشر ألف مخطوط أصلي في كافة فنون العلم والمعرفة فيها العديد من النوادر، التي لا تقدر بثمن نظراً لقيمتها التراثية والعلمية.

كما ذكر أن المركز يحتفظ كذلك بما يزيد على مئة ألف كتاب تشمل مختلف فنون المعرفة، وبعضها من نوادر المؤلفات التي طبقت بالطباعة الحجرية قبل استعمال الطباعة البارزة، أي بطريقة صف الحروف.

ويضم مركز البابطين أكثر من ألفي دورية نادرة قديمة وحديثة، مما كان يصدر في السعودية والكويت والعراق، ولبنان وفلسطين ومصر وسورية، ودوريات أخرى من عدة بلدان عربية.

كما أن المركز يقتني عدداً كبيراً من المسكوكات المعدنية من الذهب والفضة ترجع إلى عهود الحضارات العربية القديمة، وعصور الإغريق والرومان وبلاد الرافدين، إضافة إلى الحقب والعهود التاريخية والإسلامية المعروفة، ومن بينها مسكوكات ترجع إلى العصور الأموية والعباسية، ودول الطوائف والمرابطين والفاطميين والأيوبيين والسلاجقة والعثمانيين، ومن أهم تلك النوادر التي يحتفظ بها المركز مسكوكة الدينار الإسلامي الذي يحمل صورة الخليفة الأموي عبد الملك بن مروان، وبيده اليمنى سيف، وبالأخرى رمح.

وما يجدر ذكره أن مركز البابطين يقع في وسط الرياض العاصمة السعودية على أرض مساحتها عشرة آلاف متر مربع، ويتكون من أربعة أدوار، وقد جرى افتتاحه

سنة ٢٠٠٢، وألحق به معمل لترميم وصيانة الوثائق والمخطوطات[٧].

❖ تعاون ثقافي فرنسي - يمني:

في إطار التعاون الثقافي الذي تشهده علاقات البلدين، وبالتعاون بين المركز الوطني اليمني للوثائق، والمركز الثقافي الفرنسي، والمعهد الفرنسي للآثار، والعلوم الاجتماعية أقيم معرض "اليمن وفرنسا ثلاثمئة سنة من الصداقة والحوار" إضافة إلى ندوة حول العلاقات اليمنية - الفرنسية، وفي هذا المجال، وبمناسبة اختيار صنعاء عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٤، أكدّ السفير الفرنسي في اليمن آلان فورو أن علاقات واسعة تقوم بين فرنسا واليمن، بهدف تعميق التعاون الثقافي بينهما، مشيراً إلى ما يمتلكه اليمن من إرث تاريخي عريق، وطبيعة ساحرة وخصوصية معمارية تتميز بها المباني السكنية، والأوابد والقلاع الأثرية.

وأشار السفير الفرنسي إلى العديد من النشاطات التي يقوم بها المركز الثقافي في صنعاء، وبعض المدن اليمنية تتمحور حول عدد من الفعاليات، وورش العمل والندوات المشتركة، التي تهدف إلى تبادل الأفكار والمعلومات حول الحضارة والتراث اليمني، وأعمال ترميم وتحسين المنازل، وتأهيل الحدائق، وذلك في إطار تفعيل اتفاقية التوأمة والتعاون بين صنعاء وباريس.

وعلى هذا الصعيد أكد الدكتور أحمد الهمداني نائب رئيس جامعة عدن للدراسات العليا والبحث العلمي أن تعاوناً علمياً وثقافياً يقوم بين الجامعة اليمنية والمؤسسات الثقافية الفرنسية، ويشمل ذلك التعاون في مجال التأهيل والتدريب، وتطوير دراسة اللغة الفرنسية، والاهتمام بمناهج تدريسها، وتنظيم بعض الدورات للمدرسين الفرنسيين، وتقديم المنح الدراسية لعدد منهم لإكمال دراستهم في فرنسا.

كما أكد سيبستيان دليديك مدير المركز الثقافي الفرنسي بعدن أن المركز سيعمل بالتنسيق مع كل من مكتب الثقافة بعدن، وفرع اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين بعدن للعمل المشترك من أجل رفع مستوى دعم المركز للنشاطات الأدبية والثقافية والفنية في عدن[٨].

❖ أيام قرطاج السينمائية:

حفلت الدورة العشرون لأيام قرطاج السينمائية بمشاركة أكثر من ٢٥٠ فيلماً من ٤٣ دولة عربية وإفريقية وأوروبية وآسيوية، تميزت مشاركاتها السينمائية بالتنوع والتجديد، وذلك بما يتناسب ومكانة المهرجان، وتاريخه العريق، الذي يجعل منه أحد أبرز المهرجانات السينمائية على الصعد الإقليمية والدولية.

وتمثل جديد مهرجان قرطاج هذا العام بالتركيز على الأفلام الروائية التي تعد باكورة مخرجيها، حيث تنافس ٢٢ فيلماً

طويلاً للفوز بالجائزة الذهبية "تانيت"، وهذه الأفلام هي: رؤى حالمة للسورية واحة الراهب، وكلمة رجال وباب العرش للتونسيين، معز كمون ومختار العجيمي وزائر للبحريني بسام الذوادي، وزمان رجل القصب للعراقي عامر علوان، ومعارك حب وزنار النار للبنانيين دانيال عربيد، بهيج حجيج، وفوق الدار البيضاء الملائكة لا تحلق للمغربي محمد عسلي، والبطل وفي المدينة الفارغة للأنغوليين زيزي غامبووا، وماريا جوغانجا، وليلة الحقيقة لفانتا ريجينا ناكرو من بيركينافاسو.

كما تميزت هذه الدورة بكثافة الأفلام العربية والأفريقية المشاركة ضمن قسم الفيديو، وقد تضمن المهرجان نشاطات أخرى من بينها "بانوراما" لعروض سينمائية من الجزائر ومصر وبوركينا فاسو، والمغرب وتونس وفلسطين والسنغال، والكاميرون وأفريقيا الجنوبية، والتي ستشارك بعضها في إطار المسابقة الرسمية، كما عرض في إطار القسم الدولي للمشاركة السينمائية ٣١ فيلماً طويلاً أنتجت ما بين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٣.

وقد كرم مهرجان قرطاج السينمائي عدداً من نجوم السينما والمخرجين السينمائيين، وفي مقدمتهم الممثلة المصرية يسرى، التي عرضت من أفلامها خلال المهرجان: حدوتة مصرية، الأفوكاتو، الإرهاب والكباب، البداية، الجوع، ودانتيلا.

كما كرم المهرجان المخرج الفرنسي جون روش، الذي توفي هذا العام تاركاً وراءه أكثر من ١٥٠ فيلماً، وكان روش بدأ مسيرته السينمائية بفيلم وثائقي بعنوان: في بلاد السحرة، واختتمها بفيلم: الحلم أقوى من الموت، وكرم المهرجان كذلك السينما المغربية، والسينما الألمانية، التي عرض من أفلامها: الأضواء الثلاثة، وممثلون بأي ثمن، وذلك من بين سبعة أفلام ألمانية طويلة، أنتجت ما بين ١٩٢١ و٢٠٠٣.

وفي إطار النشاطات الموازية لمهرجان قرطاج السينمائي أقيم العديد من الورش واللقاءات بين كتّاب السيناريو والمنتجين والمخرجين، وعودة السوق الدولية للأفلام والبرامج السمعية البصرية، بهدف تشجيع الإنتاج والإبداع السينمائي، وتمكين المنتجين والموزعين من فرص التعاقد في مجال بيع وتوزيع النتاج السينمائي.

وقد تكونت لجنة التحكيم من المخرج السوري محمد ملص رئيساً، وعضوية التونسية فوزية الزواري، والمغربي حميد برادة، والسنغالي منصور سورا واد، والغابوني شارل مانساح، والإيرانية تهمينة ميلاني، والفرنسي دومينك غابريرا[٦].

❖ **مهرجان الأندلسيات الأطلسية:**

تعيد مدينة الصويرة المغربية اكتشاف بُعدها الأندلسي، وهذا ما جسدته من خلال مهرجان الأندلسيات الأطلسية، الذي

يضاف إلى مهرجاناتها السابقة "كناوة" و"الأليزي"، مما عزز المشهد السياحي والثقافي لهذه المدينة، التي تعمل على تكثيف جاذبيتها السياحية والثقافية، والحرص على انتزاع مكانتها، كوريثة شرعية للحضارة الأندلسية إلى جانب شقيقاتها من مدن المملكة المغربية، فاس وتطوان وسلا.

وتراهن مدينة الصويرة العريقة التي حملت إليها رياح الأليزي منذ تاريخ بعيد، موجات الزوار والعابرين والغرباء والغزاة على فعل التمازج والتفاعل الإيجابي بين الروافد الحضارية المختلفة، بهدف اكتشاف الذات، وتحديد الموروث في علاقته مع الآخر، مما يجعل من سماء هذه المدينة الساكنة على ضفة الأطلسي فضاء يسمح بتجريب مشاريع حوارات ثقافية وفنية متعددة الاتجاهات.

وما يدعم هذا المنحى مساهمة حكومة الأندلس في تنظيم هذا المهرجان، الذي يقام سنوياً بمبادرة من جمعية الصويرة موغادور، والذي يؤكد الحرص المشترك بين الهيئات والمؤسسات المغربية والإسبانية، على تثمين التراث المشترك، والاحتفاء بذاكرة غنية متعددة الأبعاد، كما تبرز أهمية الاستثمار في حقل قراءة الماضي بتجلياته وأبعاده المختلفة، والتي يمكن أن تعزز علاقات التعاون والتفاهم بين البلدين، وتضعها في مسارات إيجابية، عبرت عنها كلمة نائب حكومة الأندلس غاسبار ساراياس من خلال الدعوة إلى ترسيخ تقاليد العمل الثقافي المشترك كقاعدة صلبة تقام عليها جسور الحوار والسلام، بين الشعوب عامة وبين المغرب وإسبانيا بشكل خاص.

والمعروف أن الصويرة ظلت قلعة حصينة للمغرب في وجه محاولات الغزو العسكري، والتسلل الأيبيري طيلة فترات الصراع بين الجانبين، ولكنها اليوم وفي ظل البحث عن الجذور والتراث المشترك، ترحب بالآخر في سياق علاقة مستقبلية تقوم على التفاهم والتعايش وحميمة التلاقي الإنساني، وبساطة العلاقات، واكتشاف روافد الذاكرة المتعددة الاتجاهات[10].

❖ وفاة فرانسواز ساغان:

بعد أن عاشت سنواتها الأخيرة وحيدة في عزلة تامة بمنزلها القريب من هونفلور، توفيت الروائية الفرنسية فرانسواز ساغان عن عمر يناهز الـ ٦٩ عاماً، بعد إصابتها بجلطة في الرئة، دخلت خلالها مشفى هونفلور في غرب فرنسا.

وقد عرفت ساغان بروايتها المشهورة "صباح الخير أيها الحزن" التي نشرتها عام ١٩٥٤، باسم مستعار اختارته من كتاب لمارسيل بروست، أما اسمها الحقيقي فهو فرانسواز كواريز، وقد ولدت سنة ١٩٣٥ في كاجارك جنوب غرب فرنسا من والدين ثريين.

بدأت ساغان الكتابة في سن الثامنة عشرة، ومثلت روايتها الأولى المشار إليها تمرداً على الملل ورتابة الحياة، حيث سردت فيها مسارات حياة فتاة فرنسية مراهقة، قادتها مشاعرها غير الودودة حيال صديقة أبيها إلى ارتكاب جريمة عذبتها طوال حياتها.

وقد ترجمت روايتها هذه إلى أكثر لغات العالم، وحققت أعلى المبيعات لفترة طويلة، بالرغم من أنها كتبت أكثر من عشرين رواية ومسرحية، منها: بسمة ما، هل تحبون برامس، لاشاماد. لكن التاريخ خلدها بصفتها كاتبة رواية مرحباً أيها الحزن، التي ترجمت إلى ٢٢ لغة خلال خمس سنوات فقط، وصارت من أشهر الروايات في القرن العشرين.

يقال عن ساغان: إنها آخر الكتاب الوجوديين، وكانت تستمد وحيها من التناقض في حياتها الزاخرة بنشاط كبير، وحياة اجتماعية مضطربة، ووحدة داخلية كبيرة، وكانت تقول: إن كتبها تتحدث عن الوحدة، وطريقة التخلص منها، وعالجت أكثر أعمالها قضايا الحب في المجتمع الثري، الذي كانت تعرفه، بحكم انتمائها إليه.

ساغان التي أعلن الرئيس الفرنسي نبأ وفاتها بكثير من التأثر، وقال: إن فرنسا فقدت بوفاتها أحد وجوهها البارزة، وواحدة من ألمع كتابها، وأرقهم شعوراً، غابت بخصلتها الشقراء والسيجارة الدائمة، وغابت معها فكرة معينة عن حرية الفكر وصورة فرنسا الستينات[١١].

❖ **الاحتفال بتوماس ترانسترومر:**

وصف الشاعر جوزيف برودسكي في كلمة ألقاها بمناسبة الاحتفالية التي أقامتها مدينة مالمو في جنوب السويد بالشاعر السويدي توماس ترانسترومر بأنه شاعر من الطراز الأول.

وهذا ما أكدته لجنة جائزة نيمستردات العالمية بالقول: إن ترانسترومر الذي ترجم شعره إلى أكثر من خمسين لغة في العالم يعد واحداً من الشعراء الأكثر تفرداً في هذا العصر.

وتضمنت الاحتفالية التي حضرها عدد من الأدباء والمثقفين السويديين والعرب قراءات شعرية، ومعزوفات موسيقية على آلة الكمان والناي، حيث قرأت الشاعرة الصينية أكسيا وقصائد مترجمة إلى الصينية من أعمال ترانسترومر، كما ألقى الشاعر العراقي عدنان الصائغ مقاطع من قصيدتين لترانسترومر، هما: بريد جوي وبطاقات سوداء من ديوانه الصادر بالعربية "ليل على سفر"، والذي ترجمه الشاعر علي ناصر كنانه.

وكان ترانسترومو قد افتتح الاحتفالية التي أقيمت في قاعة "فيلا رافينا" في مالمو بعزف على آلة البيانو، بالرغم من صعوبة حركته، حيث إنه أصيب بالشلل منذ عدة سنوات.

ما يجدر ذكره أن هذه الاحتفالية بتوماس ترانسترومر كانت أحد أشكال التضامن معه، ومساندته للفوز بجائزة نوبل، وهذا ما عبر عنه الشاعر السويدي ديريك والكوت، بقوله: يتعين على الأكاديمية السويدية ألا تتردد في منح ترانسترومر جائزة نوبل، لأنه شاعر متفرد، وهو من أبرز المرشحين لها[١٢].

❖ معرض فرانكفورت الدولي للكتاب:

في حضوره لأول مرة حفل افتتاح معرض فرانكفورت للكتاب، قال المستشار الألماني غيرهارد شرويدر: إن العالم العربي والغرب يرتبطان منذ زمن طويل بالتبادل الحضاري في كل من العلوم والفنون والآداب، وليس أفضل من هذا المكان لتبادل الحوار، وتأكيد التواصل، لأن الثقافات ليست بعيدة عن بعضها.

وأضاف شرويدر أن تصوير المجتمعات الشرقية بات يتسم بالهزل والأحكام المسبقة، والأفكار العامة المتسرعة، داعياً الغرب إلى تصحيح نظرته، وتصويب أحكامه عن العرب والإسلام والمسلمين.

وكان عمر موسى الأمين العام لجامعة الدول العربية أكد في كلمته التي ألقاها في حفل الافتتاح أهمية هذه التظاهرة العالمية، بما يشكل دفعاً جديداً للعلاقات التاريخية، التي ربطت بين الشرق والغرب منذ مئات السنين.

أما الروائي المصري نجيب محفوظ الذي فاز بجائزة نوبل للآداب ١٩٨٨م، فقد أثار في كلمته التي ألقيت بالنيابة عنه، عدداً من التساؤلات الهامة حول دلالة استضافة معرض فرانكفورت للعالم العربي، كضيف شرف في دورته ٥٦، قائلاً: هل كان يجب انتظار أن يشعر الغرب أن أمنه مهدد، ليبدأ عملية اكتشاف للحضارة الإسلامية والثقافة العربية؟، وهل كان يجب انتظار أن يرى العرب صورتهم تشوه يومياً في وسائل الإعلام الغربية، ليقرروا تقديم نفسهم للآخرين؟

وفي رسالته هذه قال محفوظ: إن العالم العربي صاحب ثقافة وحضارة عريقة، وأن الثقافة العربية المعاصرة استمدت مكوناتها من نسيج الحضارات العربية القديمة، التي ظهرت منذ آلاف السنين في مصر وبلاد النهرين، وحضارات اليمن، وبلاد الشام، التي أعطت الإنسانية أول أبجدية وصاغت نظم التشريع، وقدست الحياة والكرامة الإنسانية، وأكد على دور الإسلام في تكوين الثقافة العربية، وترسيخه منظومة القيم التي صاغت هويتها الحالية كالحرية والعدل والمساواة والتسامح التي دعا إليها، وحفل بهما تراث الإسلام الزاخر بالروايات التاريخية، التي تجسد تلك القيم في الفكر والسلوك والممارسة، ثم اختتم محفوظ كلمته بالحديث عن أهمية اللقاء الذي يجمع بين الثقافتين العربية من جهة،

والألمانية والغربية من جهة ثانية، والتعرف على الجوانب المشتركة والمتمايزة بينها، لأن الحضارة الإنسانية بقيت كلاً لا يتجزأ.

ورأى كثير من الأدباء والنقاد ورجال الفكر والسياسة أن المشاركة العربية في معرض فرانكفورت، بما تضمنت من لقاءات وندوات ومعارض كتب، وصور وحفلات موسيقية، وأمسيات أدبية وشعرية كانت فرصة كبيرة لإقامة جسر من الحوار والتواصل، وتصحيح الأحكام والآراء الخاطئة، التي كرستها الأحداث السياسية التي شهدها العالم، ولاسيما بعد أحداث أيلول سبتمبر، والحرب على العراق، وما يجري في الأراضي الفلسطينية المحتلة.

وقد صرح فولكر نويمان مدير معرض فرانك فورت أن حوالي ٦٧٠٠ عارض من ١١١ بلد شاركوا بالمعرض هذا العام مقابل ٦٦٣٢ من ١٠٣ بلدان، شاركت في العام الماضي، وذكر أن ألمانيا شاركت بـ ٢٨٠٩ دار نشر تلتها بريطانيا، ثم الولايات المتحدة، وشارك في حضور فعاليات هذا المعرض حوالي ١٠٠٠ كاتب، بينهم نحو ٢٠٠ من الدول العربية، ومن أبرز الفعاليات التي شهدها الجناح العربي إقامة العديد من الندوات التي شارك بها باحثون عرب وألمان، وتمحورت موضوعاتها حول الإسلام وتحديات العصر، وحوار حول الثقافة العربية والألمانية، وندوة حول الاتجاهات المعاصرة في الفكر العربي[١٣].

❖ فوز يلينك بجائزة نوبل للآداب:

أعلن هوراس انغدال السكرتير الدائم للجنة نوبل للآداب في العاصمة السويدية ستوكهولم فوز الكاتبة النمساوية الفريدي يلينك بجائزة نوبل للآداب لسنة ٢٠٠٢، قائلاً عن يلينك: إنها من الكاتبات المميزات بتميز أسلوبها بشغف لغوي استثنائي، وهي كاتبة ذات مقاييس عالية لغوياً، إذ يتوجب على القارئ أن يعيد قراءة نصوصها كي يفهم ما تعنيه.

وقد أشار بيان الأكاديمية السويدية في حيثيات الجائزة إلى الزخم الموسيقي الجارف للأصوات والأصوات المضادة التي تحفل بها رواياتها ومسرحياتها، والتي تكشف بحماسة لغوية نادرة عبثية القوالب الجامدة في المجتمع ونفوذها الطاغي.

وكانت يلينك التي ولدت سنة ١٩٤٦، الكاتبة العاشرة التي تفوز بالجائزة الأدبية الأرفع في العالم منذ انطلاقتها عام ١٩٠١، وهي تعيش حالياً بين فيينا وميونخ. ومن أشهر أعمالها الروائية والمسرحية رواية معلمة البيانو ١٩٨٣، وقد أعطتها شهرة واسعة عندما حولها مايكل هانيك إلى فيلم سينمائي، عرض على الشاشة عام ٢٠٠١. أما رواياتها الأخرى فهي: العاشقتان، الرغبة، المهمشون، ومن مسرحياتها: نورة كلا راش، نساء عصريات، رغبة وأذن بالتجول.

وقد عرف عن يلينك موقفها الناقد للحرب الأمريكية على العراق، حيث عبرت عن ذلك من خلال مسرحية كتبتها بعنوان بامبي لاند، انتقدت فيها هذه الحرب وأسبابها.

وما يجدر ذكره أن عدد من روايات يلينك ومسرحياتها قد ترجمت إلى السويدية والفرنسية والإنكليزية. وإن رواياتها المترجمة إلى السويدية قد نفذت من الأسواق قبل الإعلان عن فوزها بجائزة نوبل لهذا العام.

ويذكر أن أسماء أدبية عديدة تم تداولها على صعيد جائزة نوبل لهذا العام، كان من بينها الشاعر السوري أدونيس، والروائية الجزائرية آسيا جبار، والأمريكية جويس كارول، والدانمركية اينغر كريستنس، والسويدي توماس ترانسترومر، والفرنسي جاك دريدا، والإسباني الفارو بومبو، والمجريان استر هازي وبيتر داس، والصومالي نور الدين فرح، والأمريكي فيليب روث، والألباني إسماعيل قدري، والتشيكي فيلان كونديرا، إضافة للروسي غيناديج آجغي، وبعض الأسماء النسائية الأخرى، مثل الروائية مارغريت اتوود، والشاعرة اللاتفية فيزا مابلسيفيتشا، وغيرهم من الأدباء[14].

❖ **مزادات أدبية وفنية:**

طرحت في قاعة مزاد كريستسيز في نيويورك مخطوطة غير منشورة للروائي الأمريكي أرنست همنغواي، والمخطوطة قصة فكاهية كتبها صاحب لمن تقرع الأجراس، والشيخ والبحر عام ١٩٢٤. وعنوان القصة هو: حياتي في حلبة الثيران. كتبها همنغواي بعد أن عاش وقتاً في مدينة بامبلونا الإسبانية. برفقة الروائي جون دوس باسوس.

واعتبر خبير الكتب والمخطوطات مالك غراث أن القصة ليست عملاً عظيماً يمكن أن يقاس بروايات همنغواي الأخرى. ولكنها تمثل بدايات الكاتب، ولاسيما في مرحلة شبابه، إذ كتب هذه القصة وهو في الخامسة والعشرين من عمره، مضيفاً أن همنغواي اعتمد أسلوباً فكاهياً نادراً ما استعمله في كتاباته فيما بعد.

وتتحدث القصة التي كان همنغواي بعث بها إلى ستيورات طالباً نشرها آنذاك في مجلة فانيتي فير عن محاولة ستيورات أن يمسك بثور أثناء احتفال بامبلونا السنوي، عندما كانت تطلق الثيران في شوارع المدينة، ولكن المجلة لم تنشر القصة بسبب اعتراض ورثة همنغواي، وعدم موافقتهم على نشرها.

وفي سياق المزادات الفنية والأدبية التي تنشط في العديد من صالات العرض الأمريكية، حطمت لوحتان لأميديو موديلياني وفرنان ليجيه الأرقام القياسية لأسعار اللوحات الفنية في نيويورك، حيث بيعت اللوحات بأكثر من ٢٦،٨ مليون دولار

للوحة الأولى، و٢٤,٤ مليون دولار للوحة الثانية.

وكان أحد رجال الأعمال والأثرياء الأمريكان اشترى صورة ذاتية للرسام الهولندي رامبرانت، عرضتها صالة سوذبي في مزاد علني، بمبلغ ١١,٣ مليون دولار.

ويذكر أن هذه اللوحة رسمها رامبرانت سنة ١٦٣٤ عندما كان يعيش في أمستردام، ظلت مخفية مئات السنين تحت طبقات من الألوان، حيث يبدو أن هناك صورة أخرى رسمت فوق الصورة الذاتية المهورة بتوقيع رامبرانت، مما يدل على أن أحد تلاميذه حولها إلى لوحة لثري روسي على الأرجح بعد موافقة أستاذه.

كما يذكر أن رامبرانت عانى من الفاقة والإفلاس في أواخر أيامه، مما دفعه إلى بيع منزله، والكثير من لوحاته ومقتنياته لتسديد ديونه المالية[15].

❖ كتّاب وجوائز:

فاز الباحث التونسي عبد الوهاب بوحديبة، والمؤرخ الإسباني خوان فيرنيت خينس بجائزة الشارقة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٤.

وقد تسلم بوحديبة وخينس هذه الجائزة في احتفال رسمي، أقيم في باريس برعاية المدير العام لمنظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم "يونيسكو" كوشيرو ماتسورا، الذي كان قد تسلم توصية لجنة التحكيم الدولية، والتي تدارست ملفات ٤٥ مرشحاً من ٣٧ دولة.

وكانت اللجنة قد نوهت بجهود خينيس الاستثنائية من أجل تأكيد المكانة التي تحتلها الثقافة العربية في الثقافة الإسبانية، مشيرة إلى ترجمته للقرآن الكريم، ولكتاب ألف ليلة وليلة إلى الإسبانية.

ويعد خينيس المولود في برشلونة عام ١٩٣٢ واحداً من أبرز الباحثين العالميين، نشر ما يربو على ٤٠ كتاباً، ومئات المقالات التي تناول بها قضايا الأدب العربي وعلوم الفلك في عصر النهضة، وتاريخ العلوم الإسبانية والثقافة العربية - الإسبانية في الشرق والغرب.

أما الباحث بوحديبة المولود في القيروان عام ١٩٣٢، فهو باحث في جامعة تونس ورئيس الأكاديمية التونسية للعلوم والآداب والفنون في قرطاج.

وقد أشادت اللجنة بمؤلفاته من حيث سعة التحليل والتنوع، التي أنتجت مؤلفات عديدة باللغتين العربية والفرنسية، كان لها أثر واضح في تعميق أسس الحوار بين الثقافات والحضارات، ومن أهم مؤلفاته "الجنس في الإسلام"، وهو كتاب ترجم إلى الإنكليزية والعربية والإسبانية والبرتغالية واليابانية، إضافة إلى الفرنسية التي كتب بها.

يشار إلى أن جائزة الشارقة التي تبلغ قيمتها المادية ٢٥ ألف دولار لكل فائز تحتل مكانة معنوية كبيرة في أوساط الثقافة العربية، وقد ساهمت في تطوير الثقافة العربية، والترويج لها في العالم، وعملت على الحفاظ على التراث الثقافي العربي، وتجديد حيويته، وقد حصل على هذه الجائزة من قبل الدكتور عبد العزيز المقالح من اليمن، وناژونغ من الصين، وبنسالم حميش من المغرب، وأسعد دوراكوفيتش من البوسنة.

وفي ألمانيا تسلم الكاتب المجري بيتر ايستر هازي جائزة معرض فرانكفورت للكتاب في السلام، ويرى النقاد أن منح هذه الجائزة لكاتب من وسط أوروبا هو اختيار غير مألوف، لأن الفائز بها كما كان معهوداً يفترض أن يلقي يوم تسلمه للجائزة محاضرة تاريخية يتحدث فيها عن عظمة ألمانيا وروعتها.

وجاء في تقرير اللجنة المانحة للجائزة أن بيتر استير هازي كاتب ساخر قادر على تصوير معاناة الإنسان ومتاعبه، وقد بدأ الكتابة عام ١٩٧٨، ونشر أهم أعماله "الإيقاع السماوي" عام ٢٠٠٠، وقد أثار ايسترهازي اهتمام القراء في خطابه البارع في معرض فرانكفورت عام ١٩٩١، عندما كانت المجر ضيف الشرف في هذا المعرض.

أما جائزة الفرانكفورت للسلام التي تبلغ قيمتها خمسة عشر ألف يورو فقد أنشأتها الرابطة الألمانية للناشرين، وتجار الكتب سنة ١٩٥٠، وخصصت بالأساس للكتاب والسياسيين الذين يسعون للتقريب والتفاهم بين الأمم والشعوب[١٦].

❖ متفرقات ثقافية:

أكدت وزيرة الثقافة البريطانية تيسا جويل عن دعم بلادها لأية خطوات تهدف إلى تعزيز الحوار مع العالم العربي، بهدف إزالة أسباب سوء الفهم، وتعزيز التعاون الثقافي والحضاري، ولاسيما في مجال قضايا المرأة.

وأيدت الوزيرة البريطانية خلال ندوة أقامتها السفارة الكويتية بلندن تكريماً لها، فكرة إقامة منتدى ثقافي يعنى بإبراز أهمية وضع المرأة في العالم العربي، والتأكيد على أهمية التقاء الحضارات، وتعزيز التفاهم الثقافي والإنساني، والتعايش بين الأديان، ولاسيما بعد أحداث ١١ أيلول / سبتمبر.

وفي إيطاليا قالت وزيرة الثقافة الإيطالية جوليا نو أورباني: أن إيطاليا تعتبر البعد القيادي للقبعات الزرق في مجال حماية الثروة الثقافية العالمية، وأضافت: أن منظمة اليونسكو أناطت ببلدها قيادة عمليات استعادة وإنقاذ التراث الفني والثقافي، وحماية الآثار والفنون في البلدان التي تعاني من أزمات مفاجئة، وفي المناطق المنكوبة.

وأكدت أورياني أن إيطاليا تقوم حالياً بقيادة عدد من العمليات التي تهدف إلى إنقاذ الثقافة الإنسانية، مثل إعادة بناء مدينة "بم" الإيرانية، التي دمرتها الزلازل، كما أنها تشارك الحكومة المصرية في عملية ترميم أهرامات الجيزة، وأن علماء الآثار الإيطاليين يساعدون السلطات العراقية في مجال إعادة إعمار متحف بغداد، والعمل على استعادة القطع الأثرية، التي نهبت وسرقت أثناء الحرب.

أما في اليابان فقد دعا مدير المركز الثقافي الإسلامي في اليابان الدكتور صالح مهدي السامرائي إلى تقديم العون الثقافي إلى ما يزيد على نصف مليون مسلم، يعيشون في اليابان، من بينهم ١٥٠ ألف مسلم من أصل ياباني.

وأكد السامرائي أن الحاجة ماسة إلى العون الثقافي، ولاسيما في مجال الخطط والمناهج الدراسية، وتوزيع المطبوعات العربية والإسلامية، ومساعدة الجمعيات والمؤسسات، والإسهام في تعمير المساجد، وبناء المدارس الإسلامية[١٧].

إحالات

١- وكالة الأنباء الكويتية "كونا"
WWW.KUNA.NET.

٢- شبكة المعلومات العربية المحيط
WWW.MOHEET.COM

٣- وكالة الأنباء العربية السورية "سانا"
WWW.SANA.ORG.

٤- موقع ميدل ايست أن لاين
WWW.MIDDLE-EST.ONLINE.CO.

٥- موقع البوابة
WWW.ALBAWABA.COM.

٦- موقع قناة الجزيرة
WWW.ALJAZEERA.NET.

٧- وكالة الأنباء الكويتية "كونا"
WWW.KUNA.NET.

٨- وكالة الأنباء اليمنية "سبأ"
WWW.SABANEWS.GOV.YA

٩- وكالة الأنباء التونسية
WWW.AKHBAR.TN.

١٠ - وكالة المغرب العربي للأنباء
WWW.MAP.CO.MA

١١- موقع القناة
WWW.ALQANAT.COM.

١٢- موقع البوابة
WWW.ALBAWABA.COM.

١٣- موقع ميدل ايست أن لاين
WWW.MIDDLE-EST.ONLINE.CO.

١٤- مواقع متعددة

١٥ - موقع العرب أونلاين
WWW.ARABONLINE.CO.

٣٤٢

كتاب الشهر

مسرح عربي قديم (كراكوز)

عرض وتقديم
محمد سليمان حسن *

صدر حديثاً، عن وزارة الثقافة السورية، ضمن سلسلة الكتاب الشهري، الكتاب رقم /١٤/ تحت عنوان مسرح عربي قديم (كراكوز). الكتاب من تأليف الأديب والقاص «عادل أبو شنب». يقع الكتاب في /٢٣٠/ صفحة من القطع الوسط، ضمّ بين دفتيه: تقديم بقلم الدكتور إبراهيم الكيلاني، ومدخل وثلاثة فصول بحثية، ثم عملين مسرحيين من مسرح «خيال الظل»، إضافة إلى دراسة فنية لهذا المسرح مع ملحقات وفهارس للصور، ومصادر الكتاب. نقدم عرضاً للكتاب بما يتسق والمعطيات المعرفية له.

(*) محمد سليمان حسن: باحث من سورية. عضو اتحاد الكتاب العرب، عضو جمعية البحوث والدراسات.

المؤلف: حياته وأعماله

عادل أبو شنب: أديب وصحفي من مواليد دمشق لعام /١٩٣١م/. درس في دمشق، وعمل في الصحافة السياسية ثم الثقافية. بدأ نشر قصصه ودراساته عام /١٩٥٠م/. أصدر أكثر من عشرين كتاباً في القصة والرواية والمسرحية والنقد والتحقيق وأدب الأطفال والفولكلور والتأريخ الفني. كتب عشرات الأعمال الدرامية للإذاعة والتلفزيون. أسس مجلة «أسامة» للأطفال التي تصدرها وزارة الثقافة السورية: نال عدداً من الجوائز عن أعماله المسرحية والإذاعية. تجاوزت أعماله الصادرة والمطبوعة /٢١/ عملاً بين القصة والرواية والمسرح والنقد الأدبي وقصص الأطفال وله مجموعة من الأعمال قيد الطبع.

تقديم للدكتور إبراهيم الكيلاني

يقول الدكتور «إبراهيم الكيلاني» في تقديمه للكتاب: «هذا كتيّب لطيف، حاول فيه مؤلفه الأستاذ «عادل أبو شنب» كتابة قصة فن شعبي أصيل، عرف عهداً طويلاً من الازدهار، يعدّ حلقة اتصال بين ظواهر التمثيل الكامنة في نفوس العرب والحياة المسرحية في مفهومها العلمي الحديث.

كان على الأستاذ عادل أبو شنب، أن يجمع في كتيّبه بين الطرافة والتأريخ وأن يسعى جهده ليثبت من خلال هذا المسرح البدائي، وجود الروح المسرحية عند العرب في حالة كمون إلى حين ظهور بوادر الحركة المسرحية الحديثة في مطلع القرن العشرين. ولا ريب في أن العصر العثماني هو العصر الذهبي لخيالي الظل أو «كره كوز» في الشرق الإسلامي، وكان من الطبيعي أن يسامر خيال الظل، الحياة الاجتماعية والفنية في هذا العصر. وكان مؤلفي تمثيليات «كره كوز» في البلاد الإسلامية يكتبون ويرتجلون لجمهورهم ما يخفف عنه وطأة الحياة. أما أول من دوّن وألّف تمثيليات خيال الظل فهو «محمد بن دانيال الموصلي» المتوفى سنة /٧١٠هـ/ وكان شاعراً ولغوياً وطبيباً وكحالاً وأديباً: فيه عرض كامل للنماذج البشرية في مصر، عهد المماليك. ولم تنجح محاولات من جاء بعده في تدوين هذا النمط من الأدب.

كان لخيال الظل أثر كبير في حياة شعوب الشرق الإسلامي. إنه أثر أداة تعبيرية شفهية هيأها للشعب كتّاب ومغنون نشؤوا في بيئات الشعب فعكسوا بأمانة وإخلاص ما يحس به الشعب في شكل آثار فنية. إن الأستاذ عادل أبو شنب

وضع بكتابه هذا حجرًا في بناء هذا التاريخ.

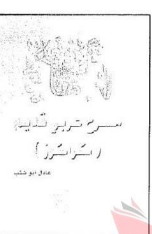
مدخل إلى البحث

يعتبر مؤرخو المسرح في العالم الآن المسرح.. أوسع من هذا الإطار الخشبي المربع الشكل الذي يجري التمثيل في داخله. إذ كان المسرح، منذ بدايته، لونًا من ألوان التقليد والاحتفال، ولم يكن ملتزمًا بمكان ما.. والواقع أنه لم تخل أمة من الأمم من المسرح والتمثيل، ولكن بعض الأمم طورت ظواهرها المسرحية. والقضية بالنسبة للعرب لم تكن غير هذا، فالنزعات الاحتفالية العربية لم تتطور لتصبح تمثيلاً أو مسرحًا، وإنّما ظلّت ظواهر مسرحية، نحكم نحن عليها على ضوء نظرية مؤرخي المسرح الآن، لا على ضوء ما كان عرفًا وشائعًا وقتئذ.

تلك هي الملاحظة الرئيسة التي أحببت أن أستهل بها موضوع هذا الكتاب الذي أعتقد أنه الأول من نوعه في سورية.

أشكال سبقت المسرح

لم يظهر المسرح بشكله الحالي.. في العالم العربي إلا عندما توفرت له الفرصة، وكون المسرح بشكله الحال.. جديدًا مثل هذه الجدة على البلاد العربية فهذا لا يعني أن العرب لم يتعرفوا عليه من قبل..



عندما قامت حركة التأليف والترجمة على أشدها، بالاطّلاع على التراث اليوناني.

من الثابت أن مضمون المسرحيات اليونانية الذي يعتمد كل الاعتماد على الصراع ما بين الآلهة.. قد قطع الطريق على نقل المسرحيات والمسرح بشكله المتعارف عليه إلى اللغة العربية، لأن هذا المضمون يتعارض ومبادئ الإسلام الأساسية القائمة على فكرة التوحيد، ورفض تعدد الآلهة.

إن التاريخ لا يحمل أية إشارة، ولو ضمنية، إلى وجود مسرح أيام الجاهلية، على الرغم من نمو أساطيرهم الخاصة على نحو ما نجد في أساطير اليونان،

وربما لأن الشعر العربي، فردي ينطلق من ذاتية الشاعر،في حين يتطلب المسرح تحرراً من الفنائية الفردية، باستثناء طريقة إلقاء الشعر وروايته نفسها التي كانت تنطوي، بشكل من الأشكال، على عرض مسرحي بدائي، لوجود الجمهور المستمع المشاهد، ولأن الشاعر أو الرواية، كان مضطراً إلى تفخيم اللفظ أو إضعافه، وهو ما يفعله الممثل المسرحي.

إن الظواهر المسرحية تسد مسد المسرح أحياناً، عندما لا تتوفر الشروط الملائمة لنمو غرائز التقليد ونزعات الاحتفال.. بحيث تصبح عروضاً مسرحية متكاملة. فالظواهر المسرحية موجودة، وتتجلى في إلقاء الشعر ورواية الحكايات وبرقصات الحرب والسيف، وبالاحتفالات الدينية.

ولم يتسن للظواهر المسرحية، باستتباب الأمر للمسلمين، أن تتكامل، لأن الدين الإسلامي «قد حال دون ترجمة المسرح الإغريقي، أو لأن العرب فهموا فلسفة اليونانيين، ولا سيما آراء«أرسطو»، ومنها ما جاء في كتابه «فن الشعر» على أنه مهزلة، ولأن الناس في أوروبا وفي اليونان نفسها «نسوا المسرح والمسرحيات طوال العصور المظلمة وشطراً من العصور الوسطى» فكان من الطبيعي ألا يلتفت العرب إليه وإليها.

وإذا كان المؤرخون يوردون في قصص العرب أخباراً كثيرة عن حفلات، تم فيها ما يشبه العمل المسرحي، بما فيه من الحركات وارتداء ملابس التمثيل والتنكر، وإطلاق أصوات مناسبة، فإن كل ذلك كان ضرباً من الاحتفال، وهو لا ينبئ عن ظهور المسرح، وإنما عن وجود الظاهرة المسرحية.

وعندما مالت الأيام بالعرب نحو التقوقع والتجزئة، كانت أوروبا قد عادت للمسرح عودة جادة.

وقد نشأت بسبب من ظروف التقوقع والانغلاق التي غرقت فيها البلاد العربية.. عامل جديد في تأخر ظهور المسرح، وهو الحرب العثمانية، التي قضت على كل بارقة أمل،

ولما كانت حملة «نابليون بونابرت» على مصر، وعلى سورية عام/١٧٩٩م/ تعرفت البلاد العربية لأول مرة على المسرح بشكله العلمي تعرفاً مباشراً، فقد حمله «بونابرت»كما حملته مدارس الإرساليات، وكما حملته بعض الفرق المسرحية التي كانت تفد، بين الحين والآخر، لتقدم حفلة أو حفلتين في بعض المدن العربية.

في هذه الحقبة من الزمن.. كانت الظواهر المسرحية قد نضجت نضجاً تاماً. فالأشكال الشعبية التي كانت سائدة، كالقره قوز وخيال الظل، وصندوق الدنيا، والحكواتي، والاحتفالات الدينية المعروفة كحلقات الذكر والأناشيد، والأغاني، ورقص السماح..كانت كلها تقوم مقام المسرح، فهي بمثابة تمهيد ضروري لظهوره.. وللإقبال عليه في المستقبل القريب.

الأشكال «المسرحية» الشعبية.

إذا ما نحّينا حلقات الذكر والأناشيد، والنزعات الاحتفالية وجميع المناسبات الدينية التي تتجه اتجاه العرض المسرحي،وجدنا أن هذه الظاهرة تتجسد **فيما كان معروفاً** من أشكال شعبية ذائعة الصيت وهي: القره قوز، خيال الظل، صندوق الدنيا، الحكواتي. وسنتعرض الآن بشيء من الإيجاز لكل من هذه الأشكال الشعبية.

١- **الحكواتي:** انتشر الرواة، منذ الجاهلية، في الأسواق العربية.. ينقلون أشعار الشعراء. وبعد أن جاء الإسلام.. ظلّ الرواة يقومون بما تقوم به الصحافة هذه الأيام.

وفي عصر الانحطاط، وأوائل عصر النهضة.. ظهر نوع جديد من الرواة يسمى «الحكواتية» يجلسون في المقاهي العامة على مرتفع خشبي صغير، ويتحلقهم رواد المقهى، يستمعون إليهم وهم يرون حكاية تاريخية تراثية من مثل: حكايات عنترة أو الزير.. بأسلوب خطابي، تمثيلي، يجذب إليه رواد المقهى. وما زالت بعض مقاهي دمشق تستضيف الحكواتي وخاصة في شهر الصوم.

٢- **قره قوز:** يختلف الباحثون في أصل كلمة «قره قوز». منهم من يقول إنها كلمة تركية مؤلفة من لفظين، أولهما «قره» أسود» وثانيهما «قوز= عين» فيصبح المعنى «العين السوداء»،وأعيد المعنى إلى العيون السود التي تتميز بها الرواة من الغجر الذين يعود إليهم هذا النوع من الأداء. أو لأنه يعني الحياة السوداء المتشائمة. وأعاد الباحث والمستشرق الألماني اللفظ إلى «قرقوش» وأنه سميّ باسمه لأنه تناول، في بداياته الأولى، هذه الشخصية التاريخية بالتندر والسخرية كرد فعل للمظالم التي ارتكبها.

وأول ما عرف هذا النوع كان في مصر، في المدن والأرياف والقرى بشكل قوالب تمثيلية مرتجلة، هدفها الإضحاك. أما بلاد الشام فقد عرفته ولم تزاوله، بل اتجهت إلى «خيال الظل».

ويتم التمثيل في «القره قوز» بواسطة «دمى خشبية». أو من الجص، تتحرك مع أعضائها بواسطة خيوط تشد من أسفل منصة التمثيل، يصاحب حركاتها، كلام وحوار يلقيهما الرجل الذي يحرك الدمى، وفق ما يقتضيه المشهد.

ويبدو أن مسرح العرائس المعروف حالياً في عدد كبير من بلدان العالم، متحدر في أصوله العميقة من «القره قوز».

٣- خيال الظل: يرجع المستشرقون الألمان الوطن الأصلي لهذا الشكل الشعبي إلى الهند، والبعض إلى «جاوه». وقد ورد في نص سنسكريتي بعنوان «تيره جاثا= أغاني الراهبات». وعن طريق الصينيين انتقل هذا الشكل المسرحي الشعبي إلى العالم الإسلامي.

ولقد ذاع صيت «خيال الظل» في البلاد العربية وأقبل على مشاهدته الناس. وقد ذكره صاحب كتاب «فوات الوفيات» في أبيات ثلاثة منسوبة لوجيه الدين ضياء ابن عبد الكريم في القرن الثالث عشر الميلادي. وكذلك ذكره ابن إياس والمقريزي والأبشيهي، وقد أصبح حرفة في مصر، وإن كان قد ظهر في العراق قبل مصر. ولقد انتشر «خيال الظل» في عهد السلطان سليم في تركيا، وله كتابه ومحاوروه. وأول ما ظهر في مصر كان على يد «ابن دانيال»(ت ١٣١١م) الذي وضع تمثيلياته أيام «الظاهر بيبرس». وقد ورد خيال الظل إلى بلاد الشام عن طريق مصر في طريقهم إلى تركيا العثمانية. وقد ظل معروفاً حتى فترة قريبة، وما تزال هناك بقايا منه في دمشق وحلب. وقد استطاع المستشرق الفرنسي «إدمون سوسيه» أن يسجل عام /١٩٢٧/ «فصل الحمام» ونشره في مجلة «الدراسات الشرقية».

ويتم التمثيل بخيال الظل، على ستارة من القماش الأبيض الخفيف الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط الملون المخرم..

٤- صندوق الدنيا: لا تذكر المصادر التاريخية الشيء الكثير عنه. إلا أنه ظهر مع دخول الطباعة أواخر القرن التاسع عشر. وهو يتألف من صندوق كبير ذي فتحات بلورية، يطل منها المشاهد على صور تدور على لولب يدوي، وفي كل صورة مشهد، يرافقه تعليق، مرتجل، يغنيه صاحب الصندوق، مع تنوع الصور مع تنوع الأحداث. وما زال صندوق الدنيا موجوداً في بعض القرى السورية.

مسرحيات «خيال الظل»

لا تشكل الأقوال والتعليقات والحوار الذي يرافق «القـره قـوز» و«صندوق الدنيا».. نصوصاً مسرحية ذات قيمة كبيرة. أما حكايات «الحكواتي» وسيره، فقصص شعبي مطبوع أو مخطوط، وهو لا يدخل في موضوعنا.

على أن مسرحيات «خيال الظل» هي التي تستحق أن تلقى عليها الأضواء باعتبارها أول محاولة عربية لكتابة المسرحية.

لقد جاء اكتشاف نصوص هذه المسرحيات متأخرًا وغير كامل، لأن عدد النصوص التي اكتشفت وسجلت لم يزد عن عشرين، وبعضها مبتور النهايات.

تم اكتشاف هذه الفصول في مرحلة متأخرة عن زمن نشأتها، وعلى أيدي المستشرقين من الباحثين. ولم يكن اكتشافها سهلاً إذ اعتبر كتاب هذه المسرحيات أنها مهنة يجب أن لا يعرفها إلا أصحابها فقاموا بتحريفها بطريقة ماهرة لا يعرف فكها إلا صناعها.

وليس عدد الفصول المكتشفة كبيرًا، فقد عرف ما لا يزيد عن عشرين منها في فترات متباعدة، وأماكن مختلفة. وقد تعذر معرفة جميع كتّاب هذه الفصول باستثناء: ابن دانيال الموصلي، والشيخ سعود والشيخ علي نحله وداوود العطار ـ وكلهم من مصر.

وأقدم نصوص عرفت لخيال الظل هي «التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر الميلادي. مثل لعب حرب السودان، ولعب حرب العجم، ولعب المركب ولعب الدير، ثم أخرى.. وضعت في القرن الثالث عشر، وضعت في مصر وهي: طيف الخيال، وعجيب وغريب، والمتيم..» وكلها من وضع الأديب المسرحي الشيخ شمس الدين بن عبد الله ابن دانيال بن عبد الله الخزاعي، ثم مسرحية «لعب التمساح» التي عرفت في القرن السابع عشر. وتعود لثلاثة مؤلفين.

أما فصول الشحاذين والفرنجي والأفيوني والحمام والهرة والخشب ـ ولعب الليمون ولعب المركب في البحر، فلا يعرف تاريخ كتابتها ونشأتها، ولا واضعوها. ولقد تم اكتشاف هذه المسرحيات والفصول متأخرًا. ففي عام /١٩٠٩م/ عثر المستشرق «پول كاله» مدير معهد جامعة بون مع شخص يدعى «درويش القصاص» على مخطوطة عنوانها «ديوان كدس» من تأليف الشيخ سعود والشيخ علي النحلة وداوود

العطار المنادي، كما عثر في منطقة بحيرة المنزلة في شمال مصر على رزمة من المخطوطات «فيها أكثر من ثمانين شخصاً من شخوص خيال الظل التي ترجع إلى عصور المماليك» ومنها مسرحية «حرب العجم أو لعب النار» تعود إلى القرن الثاني عشر الميلادي وتعالج الحرب الصليبية. ومن هذه المخطوطات عرفت مسرحية «لعب التمساح» التي تعرض لنا «صورة من صور الحياة المصرية والتفكير المصري».

وثمة ثلاث نسخ من مخطوطات «طيف الخيال» لابن دانيال موزعة بين مصر واستنبول والأسكوريال في الأندلس. أما فصل «الحمام» فقد سجله المستشرق الفرنسي «إدمون سوسيه» في دمشق عام/١٩٢٨/ ونشره في «مجلة الدراسات الشرقية» عام/١٩٣٧/

وثمة في دمشق من يحتفظ بفصول كانت تمثل بواسطة دمى «خيال الظل» لكنه يؤثر أن يظل محتفظاً بها.. كما أن في حلب من يحتفظ بخمسين فصلاً تقريباً، وكذلك في حمص وحماه.

أهداف مسرحيات «خيال الظل»

إذا كانت مسرحيات «خيال الظل» من حيث المبدأ، تهدف إلى الإضحاك، ولها مهمة ترفيهية، فإن ذلك لم يمنعها من أن تتعرض للحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية اليومية تعرضاً مباشراً. ولعل القصة التي ذكرها المؤرخ الفارسي «رشيد الدين» في كتابه الشهير «جامع التواريخ» عندما عرض للحديث عن حاشية ابن جنكيز خان، تعطينا الدليل على تعرض مسرحيات «خيال الظل» من حيث نشأتها وأصولها، إلى النواحي السياسية، وعلى ترافقها مع الأحداث الطارئة. وعندما انتشر خيال الظل في العالم الإسلامي.. ظلت الطبيعة السياسية ملازمة له، بل وهدفاً من أهدافه «ويبدو أنها كانت مترافقة ومنسجمة في مصر، مع نظام الحكم ورغبة الحكام. ويبدو أن «خيال الظل» قد لعب دوراً سياسياً ودينياً أيام حكم الفاطميين، من قبل «فالمخايلة لعبت دورها السياسي والديني بتمثيلياتها العربية في المجالات الجماعية لترويج الدعوة الفاطمية..» وقد شاهد السلطان صلاح الدين الأيوبي بعد انتهاء حكم الدولة الفاطمية هذا الفن مع وزيره وأعجب به. ولقد كان خيال الظل سجلاً تأريخياً للأحداث، نجد في شخوصه صداها، والمثال تلك الأحداث التي وقعت أيام «الظاهر بيبرس» في مصر عن وصول الإمام «أبي العباس أحمد بن الخليفة الظاهر العباسي» واحتفاء السلطان به.

فقد تناول «ابن دانيال هذا الموضوع وخلعه على شخصية من شخصيات مسرحية أسماها «الأمير وصال»، وفي هذا النص ما فيه من الدلالة على النقد المبطن وقلب الأمور.. وعلى النفاق السياسي الذي يبلغ حد مديح من هو كالأفعى، مرتكب الكبائر..

ولم يقف دور «خيال الظل» على النقد والتلميح في الميدان السياسي، وإنما تعدى ذلك إلى ما هو أكثر صراحة، فقد كان له في بعض مناطق الوطن العربي دور كفاح سياسي حقيقي، فقد «عرف في الجزائر بعد وقوعها في ربقة الاستعمار الفرنسي عام /١٩٣٥م/ثم منعته فرنسا عام /١٨٤٢م/ لأنه تناول الحياة السياسية، وحمل على الإفرنسيين الذين احتلوا البلاد، غير أنه أتم عمله في القرى بشكل سري».أحياناً يلتزم جانب الحكام، وفي أحيان أخرى يلتزم الجانب المضاد. وأكثر ما تعرض له «خيال الظل» هو الناحية الاجتماعية، وتناولت المشاكل والعيوب والناس تناولاً كاريكاتورياً حيناً،وناقداً حيناً آخر، وبطريقة ولغة ارتفعتا عن البذاءة مرة، وانخفضتا إليها مرات.

وإذا كانت السياسة والنقد الاجتماعي هدفين من أهداف مسرحيات «خيال الظل».. فإنهما لم يكونا هدفين من أهداف مسرحيات «خيال الظل».. فقد وضعا في قالب من الضحك والنكتة والهزل والموسيقى والأغاني.

ومهما يكن من أمر فإن نصوص هذه المسرحيات التي مثلت آلاف المرات.. تعتبر كنزاً ثميناً من الصور الحية للحياة اليومية بمحاسنها ومباذلها في العصور التي كتبت ومثلت فيها. وهي من الغنى بحيث تستطيع أن تكون استشهادات وأدلة على حياة الناس في العصور المذكورة.

التكتيك المسرحي في مسرح «خيال الظل»

من العجيب بل من المدهش، أن تكون مسرحيات «خيال الظل» متمتعة بنضج تكتيكي ملموس.

أولاً: من الملاحظ أن الحوار موزع على الشخصيات توزيعاً جيداً، وكل من هذه الشخصيات.. يعبر عن أفكاره ومشاعره بطريقة سليمة ومنسجمة مع تطور النص نحو الغاية المنشودة.

ثانياً: يستهين النص - وتشاركه جميع نصوص مسرحيات خيال الظل - بالزمان والمكان.. فهي شبيهة بمسرحيات اللامعقول.. وهي جرأة غير محدودة من

جانب المؤلف، من جهة، وإيمان غير محدود بالتفرج من جهة ثانية، ولون من ألوان التركيز على أحداث المسرحية الهامة التي هي الهدف من جهة ثالثة.

ثالثاً: في النص طواعية لحشوه بأحداث وشخصيات جانبية كثيرة، وبسبب التركيب غير المعقول للحوادث.

رابعاً: تقوم عوامل التأثير في النص.. على الأحداث وحركتها المتلاحقة من جهة، وعلى تباين الشخصيات ومواقفها من هذه الأحداث من جهة، وعلى شحن الجمل والكلمات بمترادفات لفظية رائجة.

بقي أن نقول إن مسرحيات خيال الظل كتبت بالعربية الفصحى وبالعامية، واستخدم في كتابتها الشعر والنثر المسجع. وكان الموسيقى والغناء يصاحبان العرض المسرحي، بشكل فردي أو جماعي.

أثر المسرح وأثر رواده

من بغداد حتى مراكش.. كان «خيال الظل» يعمل يومياً خلال ثمانية قرون وإن كان رواد «خيال الظل» في القرون الأولى.. من الصفوة، فيهم السلطان صلاح الدين الأيوبي والقاضي الفاضل والسلطان سليم، فإن رواده لم يظلوا من هذه السوية بعد قرون.. بل انحدروا إلى أن أصبحوا من العامة تماماً.

«كان سراة الناس وأثرياؤهم في أول الأمر يستقدمون المخايلين في أحفالهم ولياليهم اللاهية مثلما يستقدمون كبار القصاص والمنشدين والمغنين حتى إذا ما تلقفه الشعب من عمائر سراته إلى مجالات أفراحه كثر المخايلون وتطورت ألعابهم وفنونهم وطفقوا يجوبون القرى وأحياء المدن في موالد الأولياء والمناسبات الدينية والقومية ويقومون بالترفيه عن المدعوين في حفلات الزواج والختان ويعرضون باباتهم (تمثيلياتهم) في المقاهي وبعض الحانات والأسواق».

وقد نتج عن هذا الانحدار أن استبعدت النصوص المهذبة نسبياً، واستعيض عنها بنصوص ترضي الرواد الذين هم زبائنه، وقد حشيت هذه النصوص بحوادث وكلمات في منتهى البذاءة. ولقد أدى انفعال الجمهور الساذج البسيط بهذا المستوى.. إلى انخفاض سوية العمل المسرحي، مضموناً. كذلك فإن اندماج الجمهور ومسرح خيال الظل مع بعضهما البعض، أدى إلى تكييف النص المسرحي وفق رغبات الجمهور. أما شخوص مسرحيات خيال الظل.. فمنها ما عاش في الأذهان طويلاً مثل «كراكوز» و«عيواظ».

ما أهمية خيال الظل؟

انقرض «خيال الظل» الآن أو كاد، وفي دمشق أو غيرها من المدن السورية،كان بعض من ورثوا هذه الحرفة يقدمون بعض مسرحيات «خيال الظل» بعد المغرب في شهر رمضان، في المقاهي الشعبية.. هي عجوز، لكنها تراث شعبي هائل، فهي الإرث المسرحي الذي يمثلنا بخصوصيتنا. إن مسرحيات ابن دانيال وما اكتشف بعدها.. من أنضج المحاولات في الكتابة المسرحية ومن أقواها، وأكثرها تفهماً لطبيعة هذا الفن، لاهنا فقط، وإنما في العالم.. ووجود هذا المسرح، ولا أقول اكتشافه، طريق ممهدة للعودة إلى الماضي، ووصله بالحاضر.. وهي التي تعكس صورة عن حياة المجتمع في ذلك العصر، مما يعني أنها مادة خصبة للدراسات الاجتماعية.

❖ ❖ ❖

إصدارات

(❖) أفكار متواضعة: صدر للباحث الدكتور «معن النقري» كتاب تحت عنوان «أفكار متواضعة». يقع الكتاب في /١٣٦/ صفحة من القطع الوسط،ضمّ بين دفتيه مقدمة و/٤/ فصول بحثية تتناول على التوالي: المادة والوعي. مشكلات عالمية (سفسطة، لانهاية، نسبية، جبرية). في الأخلاق (اختيار، مساواة، حرية، سعادة، خير). رأسماليات. وللباحث وهو من سورية أكثر من عشرين مؤلفاً مطبوعة. ومؤلفات أخرى لم تطبع بعد.

(❖) أبعاد الاستهداف الأمريكي: صدر للباحث الدكتور «خلف الجراد» المدير العام لمؤسسة تشرين للصحافة والطباعة والنشر، كتاب تحت عنوان «أبعاد الاستهداف الأمريكي». الكتاب صادر عن «دار الفكر» بدمشق، يقع الكتاب في /٢٤٣/صفحة من القطع الكبير، ضمّ بين دفتيه /٣/فصول بحثية تمحورت حول: الخلفية الدينية ـ الروحية والثقافية للموقف الأمريكي تجاه العرب والمسلمين. الاستشراق وصناعة الكراهية. مركز الدراسات والبحوث الاستراتيجية ودورها في صناعة الفكر والسياسةوالقرار الأمريكي.

(❖) المنظومات وعلومها:صدر حديثاً للباحث الدكتور«معن النقري» كتاب تحت عنوان:«المنظومات وعلومها:المنظومات في الواقع وفي الفكر». يقع الكتاب في /٧٢/ صفحة من القطع الوسط، ضمّ بين دفتيه بحثين وخاتمة. الكتاب يعد من الكتب العلمية التي تبحث في المنظومات من سائر الأنواع: الطبيعية، البيولوجية، الاجتماعية، التقنية، الرمزية الشكلية، كما يبحث في العلوم التي تدرس المنظومات على اختلافها.